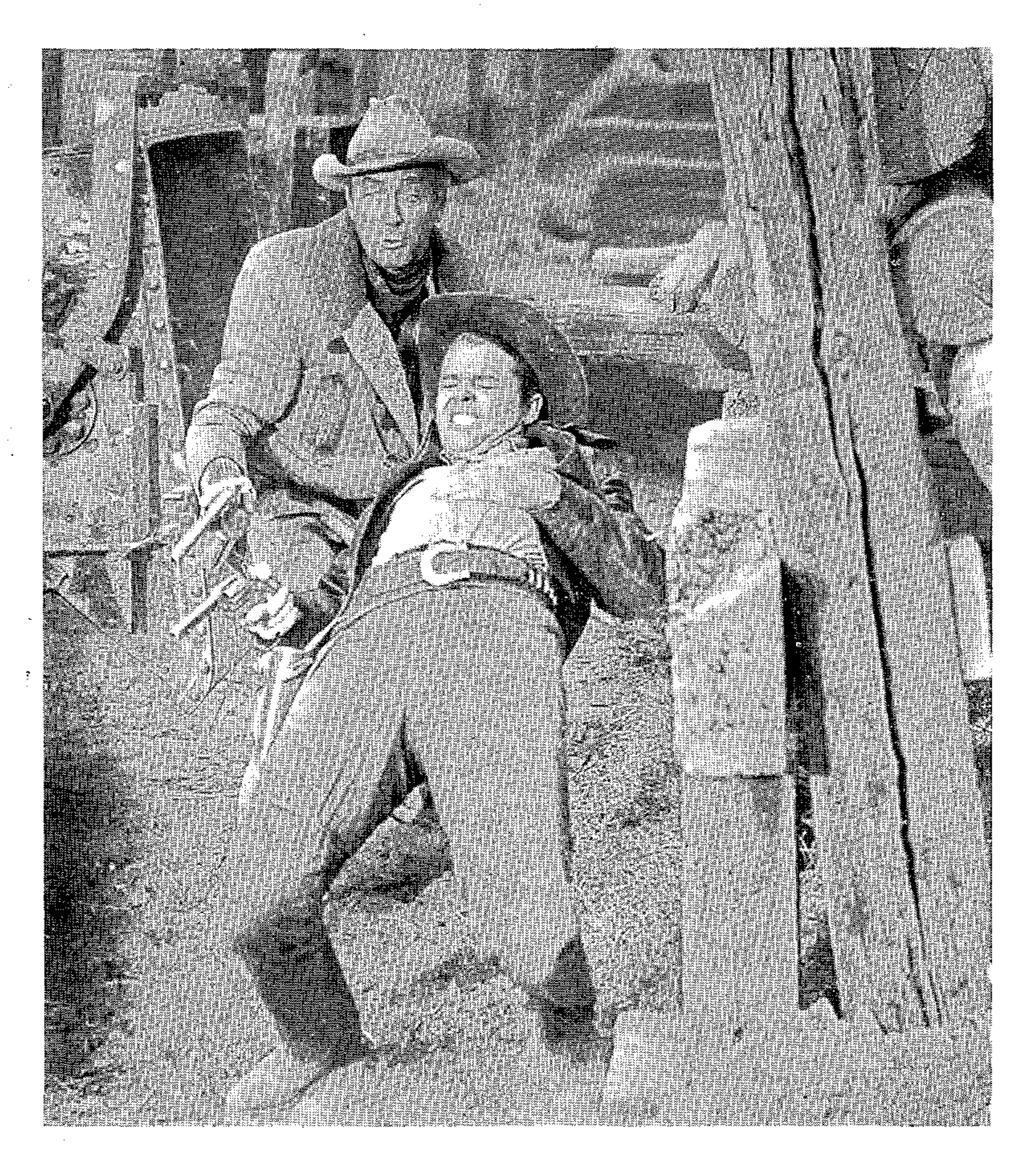
# CAHIERS DU CINÉMA



77 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● DÉCEMBRE 1957 ★ 77



LE SURVIVANT DES MONTS LOINTAINS, premier film en Technirama, a pour principaux interprètes les populaires James Stewart et Audie Murphy. Ce film Universal en couleurs passe à Paris en première exclusivité depuis le 29 novembre.

NOTRE COUVERTURE



Juliette Greco dans **LE SOLEIL SE LEVE AUSSI (The Sun Also Rises)** de Henry King. Cette superproduction de Darryl F. Zanuck en CinemaScope et en couleurs par De Luxe comporte une distribution éclatante : Ava Gardner, Tyrone Power, Mel Ferrer, Errol Flynn et Eddie Albert. On voit que notre Juliette est en bonne compagnie. **(20 th Century Fox).**

---

Ne manquez pas de prendre page 45,

**LE CONSEIL DES DIX**.

# Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1957 TOME XIII. — N° 77.

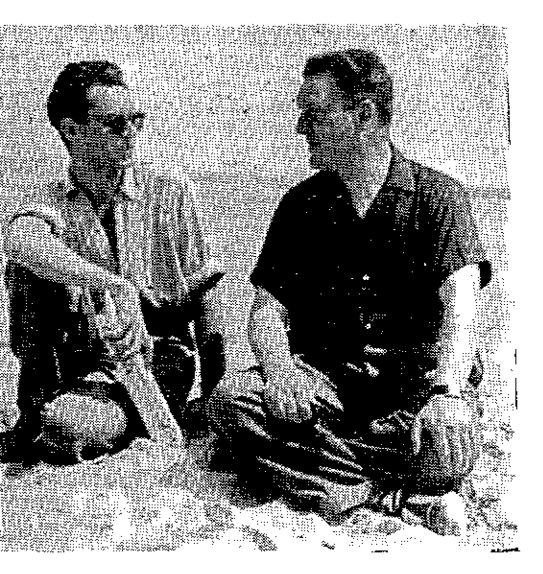
## SOMMAIRE



## Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



# TEN YEAR ITCH...



1947. 1957.

SUPPLÉMENT A LA PETITE TYRANNOGRAPHIE PORTATIVE DU CINÉMA

## par Pierre Kast

Pendant tout l'été, qui fut pour moi assez rude, je me suis répété dix fois par jour : le cinéma consiste à vivre, au jour le jour, minute par minute, des petits drames de poche, qu'on trouve entièrement intolérables sur le moment, et dont on sait qu'ils vous amuseront prodigieusement dans dix ans. Je me suis, ainsi, promis un délicieux été pour 1967.

Puis de tous côtés, mes amis m'ont dit que la fabrication de tous les films s'accompagnait toujours de ces ennuis que je croyais uniques et j'ai essayé d'avancer le rendez-vous de la rigolade : de le placer dans dix semaines plutôt que dans dix ans ; on sait que la vie est courte ; je n'ai pas réussi à me divertir du spectacle rétrospectif de démarches, de manœuvres, d'erreurs, d'illusions et de tromperies que constitue la mise en scène d'un film de long métrage.

Pratiquant l'épreuve inverse, je me suis demandé si, au moins, j'étais aujourd'hui capable de rire à ces menus incidents qui me faisaient frémir il y a dix ans. Par une sorte de chance quasi géologique, il y a en effet dix ans que pour la première fois j'ai eu un véritable travail à exécuter dans le cinéma. En toute logique, chaque année devrait donc m'apporter une moisson régulière de réjouissances. Maigre récolte...

Je rencontre souvent des amis qui me demandent : « Alors, comment ça s'est passé ?... es-tu content ?... raconte... » Je me suis demandé pourquoi je n'arrivais jamais à répondre : parce que je ne sais pas par où commencer.

*

La fabrication d'un film est la meilleure illustration que je connaisse de la théorie du droit de Hegel. Pour Hegel, le droit est la matérialisation d'un rapport de

force. Une discussion pendant la confection d'un film n'est pas un choc d'idées ou de sentiments contradictoires. C'est une pesée. Personne ne juge un avis selon sa justesse, mais selon le poids de celui qui l'émet. Le réalisateur qui fait son premier film est très léger.

En conséquence, se plaindre des concessions supposées qu'on doit faire ou des coupures auxquelles il faut bien consentir, et jouer au martyr, revient à se plaindre que le poids d'un kilo ne pèse qu'un kilo. Dans le jeu de « La Loi » de Vailland, le patron qui fait la loi, est désigné par le sort, et change à chaque tour. Les règles du jeu sont moins nettes dans le cinéma. Mais le principe est presque le même.

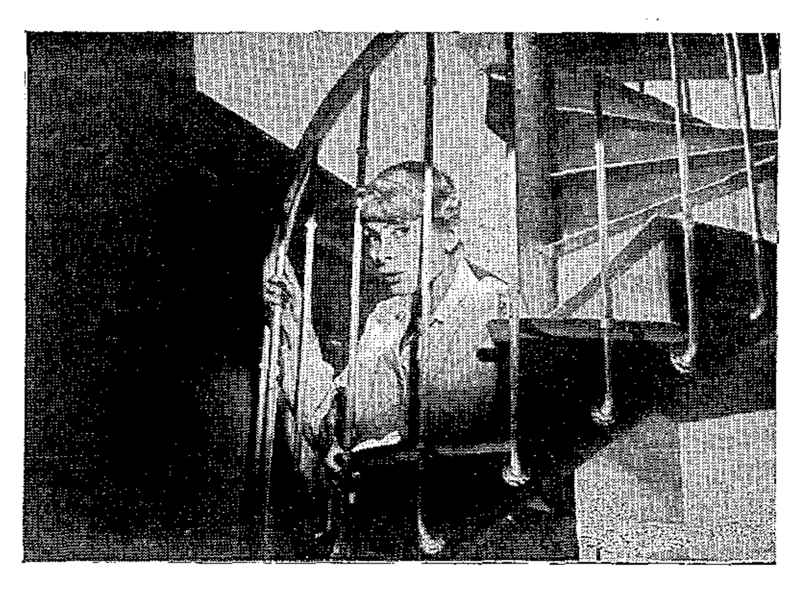


On vit donc dans la confusion sémantique, dans le divorce constant des mots et de leur signification. Il n'y a pas, en fait d'un côté l'argent, et de l'autre côté, l'artiste. Le distributeur qui demande une coupure, en fonction d'une certaine idée qu'il se fait du public, le producteur qui impose un certain temps de tournage, en fonction de l'argent dont il ne dispose pas, et le réalisateur qui accepte le tout, ne sont pas dans un rapport d'exploiteur à exploité, mais sont les protagonistes d'une figure de ballet, les éléments d'une expérience de physique amusante.

Il n'y a pas de scepticisme possible devant les règles d'un jeu. Si on les accepte, on joue, sinon on ne joue pas, voilà tout. Cette sorte de divorce qui se produit entre quelqu'un qui parle d'un film et quelqu'un qui l'a fait n'est qu'une autre facette de la même constatation. Celui qui en parle ignore, ou ne tient pas compte, des circonstances de la fabrication, et celui qui l'a fait a tendance à présenter ces mêmes circonstances comme des excuses, ou des obstacles.

Le cinéma, c'est un peu le lac, dans une caverne obscure, où vivent sans yeux, les poissons cavernicoles du « Saint-Glinglin » de Queneau. Ils le prennent pour l'univers ; et ça ne les fait pas rire, d'y vivre. Il y a même du drame dans ces ténèbres. Les drames du cinéma sont de même ressentis sans échelle par les participants. Les augures souriaient en se croisant dans les rues de Rome. Les gens de cinéma, jamais.

La disproportion entre les efforts déployés, les ambitions cachées, les intentions



Geneviève Page dans *Amour de Poche* de Pierre Kast.



Jean Marais dans une scène coupée d'*Amour de poche.*

et les résultats, est pourtant comique. Bien sûr, on devrait juger les films en les classant au préalable par catégories, comme les boxeurs. Bien sûr, on devrait employer les mots en précisant à chaque fois leur définition : la loyauté, par exemple, c'est que quelqu'un me dise en face, et le premier, ce qu'il dira ensuite derrière mon dos, etc. On devrait prendre pour parler des rapports du cinéma et du commerce toutes sortes de précautions.

Nous avons beaucoup joué, dans les ciné-clubs, ou entre nous, il y a une dizaine d'années, à opposer la base économique d'un cinéma, de toute évidence fondé sur les lois du profit, et la volonté des auteurs. Puis, sous nos yeux, beaucoup de ces auteurs en route vers la réussite, se sont parfaitement accommodés de cet état de fait. Beaucoup de cadavres, aussi, jonchent les bas-côtés de la route. Mais on ne peut rien tirer de plus de ces faits. Le triomphe des uns, l'échec des autres n'étaient pas commandés par leur attitude personnelle devant la réussite économique. Un tel qui cherchait le succès ne l'a pas rencontré et s'est fait impitoyablement balayer, pendant que tel autre jouait de sa « malédiction » supposée pour mieux vendre son produit. Il n'y a pas d'équation succès = mérite = valeur, mais pas davantage d'équation inverse. Bien des films commerciaux ne sont pas plus chers que des films artistiquement pharisiens. La ligne de partage des eaux ne passe pas par le succès obtenu.

Défendre l'idée d'un cinéma artistique, qu'il faudrait protéger des emprises du commerce est un jeu de dupes, et revient à se battre pour le compte d'un allié qui change de camp dès la bataille terminée. On se promène au milieu d'une série d'idoles brisées, jetées à terre, qui sont nos enthousiasmes successifs de jeunesse ; qui voudrait donc aujourd'hui rompre des lances pour John Ford ou pour William Wyler ? Je comprends bien que l'idée qu'il existe un cinéma d'auteurs, qui se différencie du cinéma des mécaniciens part d'un bon sentiment, et rend compte d'une certaine réalité. Il y a une grande diffférence entre un film de Bunuel et un film de Delannoy. Différence qui n'est pas obligatoirement, d'ailleurs, sur le plan de la « qualité ». Mais je crains que cette distinction ne finisse par apparaître aussi arbitraire que l'opposition artiste-commerce.

On cherche inévitablement à rationaliser ses goûts. J'aime, par goût les films de Gene Kelly et Stanley Donen, les films de Tashlin, les films de Huston, etc., et je n'aime pas, même s'ils sont bien faits, les films de Kazan, mettons. Je vais donc, sans doute à tort, essayer de fabriquer un système qui explique sinon justifie, ces goûts. En fait, c'est construire une cathédrale sur du sable. Le système Hitchcock est une autre parfaite illustration de ces jeux de plage, et sans doute un des premiers ex æquo (avec la construction d'Aldrich, qui a moins résisté à la marée) de ce concours des châteaux de sable de la critique.

Peut-être sommes-nous tout simplement dans la situation d'un bon bourgeois pari-

sien aimant comme un honnête homme les lettres et les arts, qui aurait eu son âge d'homme en 1610. Naturellement, il ne pouvait pas savoir que le changement de tome du manuel d'histoire de Mallet et Isaac allait précisément se produire cette année-là — et que les écrivains, les peintres, les musiciens qu'il aimait se situaient dans un autre tome que celui de sa vie. Trente ans en 1610, cela veut dire que les événements de sa vie sont rappportés dans le tome 1610-1750, mais que ses admirations et la base de sa culture sont dans le tome précédent.

Il n'est pas difficile d'imaginer que le changement de tome, pour nous, se situe, par exemple, et arbitrairement, entre 1945 et 1950. On peut prendre le repère qu'on veut : au choix, la bombe atomique sur Hiroshima, la mort de Roosevelt, le gâtisme de Churchill ou la mort de Staline.

Finalement jusqu'à notre mort, les circonstances de notre vie sont commandées par les événements du tome 1945-1950-1995 (fin des grandes guerres martiennes). Mais les objets de notre jugement artistique, de notre culture, films, livres, musique, tout est dans le tome précédent, presque constamment : on ne parle plus de Gide, de Valéry, ni même de Klee ou de Bartok, dans notre tome : pour les survivants, Jules Romains de toute évidence, mais aussi bien Faulkner, Strawinsky, Picasso, sont aussi des gens du tome précédent.

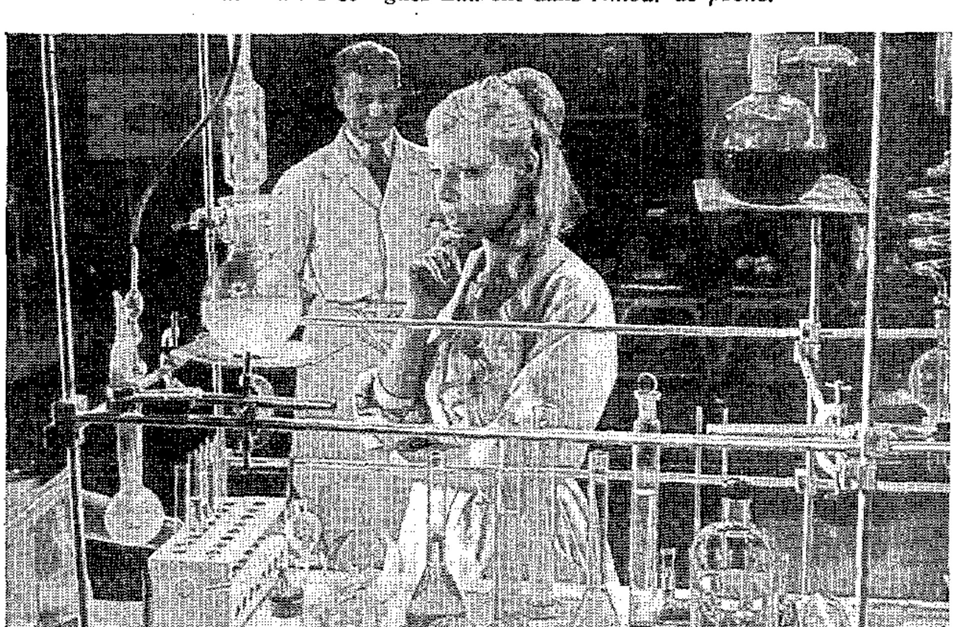
Une classification en vaut une autre. Le Mallet-Isaac n'est ni plus ni moins arbitraire que le système des fuseaux horaires ou des méridiens. Pourtant, et sans attribuer à cela d'autre valeur que celle d'un jeu, on peut en somme hasarder la proposition suivante : quand on aime un film, un livre, une musique, c'est qu'ils se trouvent dans notre tome. Le reste, on peut l'admirer, ou le plus souvent le détester, l'apprécier ou non, le juger en bien ou en mal ; mais si on n'y trouve ni l'amusement, ni ce plaisir sans trace de jugement, c'est un objet du tome précédent.

Ceci est encore bien plus clair pour le cinéma, seul. Je ne sais pas si les films de Vadim sont bons ou mauvais, mais la langue qu'on y parle, les mots que les personnages s'y disent, et ce qu'ils font, sont si bien tirés du chapitre mœurs de notre tome, qu'on peut être sûr que là est bien la source de notre plaisir.

D'un tome à l'autre tout a changé. Personne ne s'en aperçoit clairement, car il n'y a pas eu distinctement pour nous autres, consommateurs, de solution de continuité. Mais, de 1945 à 1957, rien ne se ressemble, ni le tissu de nos chemises, la marque de nos voitures, la manière de faire la cour aux filles, la stabilité de nos ménages ou de nos unions, ni surtout la nature et la forme de nos plaisirs.

Les conséquences du changement de tome sont particulièrement évidentes en ce qui concerne les rapports amoureux. Nous sommes entrés dans la période du pré-matriarcat. Aujourd'hui, ce sont les filles qui se choisissent leurs garçons. Quand une fille veut un garçon, elle est sûre de l'avoir. Tous les hommes savent de reste

Jean Marais et Agnès Laurent dans *Amour de poche.*



que le contraire n'est pas, hélas ! assuré. Les filles décident presque souverainement de leurs changements de partenaires.

Le cinéma raconte presque uniquement des histoires d'amour. S'il les raconte sans tenir compte de ce changement radical des mœurs, c'est un cinéma du tome précédent. La virginité, le cocuage sont des ressorts dramatiques d'un autre temps. En somme, une histoire d'amour n'a plus de sens que si elle rend compte de cette situation nouvelle, où le tendre-sur-estime, le goût du compagnonage, le travail en commun, ou des plaisirs en commun, remplacent les antiques balançoires des passions démodées. La monogamie n'existe plus dans notre vie ; elle ne se maintient dans les films qu'en les précipitant dans un monde ancien, qui n'existe plus que dans le tome 1850-1945, un tome qui ne nous intéresse plus du tout. Ainsi je sais pourquoi j'aime *Ecrit sur du vent.*

Le système métrique, la numération décimale ne sont pas des phénomènes naturels. On s'en sert. Eh bien, de même l'absurde classification en tomes de Mallet, par un tour de passe-passe, me paraît soudain servir mes plaisirs, et en premier lieu ceux que je prends aux films. Tout est dans mon tome.

En fait je crois que la logique aristotélicienne est défunte, et qu'une logique non A, dans les mêmes rapports avec elle que la géométrie non euclidienne avec l'euclidienne des écoles, la remplacera. « La carte n'est pas le territoire », dit Korzybski. On peut croire un peu vite que sa proposition ne s'applique qu'aux travaux de son institut de sémantique. Le cinéma s'est plongé jusqu'au cou dans la logique d'Aristote. Il y a perdu sa magie, à l'occasion. Plus d'histoires de pirates mais des parodies d'histoires de pirates, et le même schéma amoureux pour toutes les intrigues.

Il est temps qu'un emploi systématique de la science-fiction vienne un peu bouleverser ces eaux dormantes. On ne peut plus employer le traditionnel « il y avait une fois... ». La science-fiction le remplace par « une supposition que... » ou encore « *il sera une fois...* ». Tout ce qu'on imagine devient vrai et le possible une province du vrai.

Naturellement, c'est un jeu. On peut même parler d'arbitraire. Mais au moins les schémas éculés se renouvellent. Si je dis : « Une supposition que désormais les salauds aient trois yeux, dont un au milieu du front », sur ce simple énoncé, on tire immédiatement deux schémas d'histoires. Le premier décrit la fondation d'une nouvelle religion fondée sur ce dogme : Dieu a trois yeux et a créé l'homme à son image. Cette religion comporte évidemment la damnation des individus qui n'ont que deux yeux. Le second décrit la fortune soudaine de l'industriel avisé qui fabrique industriellement un cache-œil frontal. Ceci, juste pour plaisanter.

Mais, pour en rester au cinéma, tout le monde peut voir qu'il en est venu à raconter perpétuellement et indéfiniment la même histoire. Il est tout à fait exact que les diverses formes de censure, financière, politique, morale en sont pour une bonne part responsables. Vrai, que la plupart des livres dont je crois qu'ils feraient d'excellents scénarios sont d'avance rejetés par le système. Vrai qu'il est exclu de raconter simplement dans un film ce qu'on lit tous les jours dans son journal. Vrai que le cinéma est entièrement tyrannisé. Pour autant, la solution ordinairement employée qui consiste à trousser en vitesse une nouvelle version d'une histoire rebattue, puis à se plaindre simultanément de son esclavage, ne cesse pas d'être une *aberration logique.*

Le lyrisme esclave a inventé la parabole, contre la tyrannie. Jusqu'à nouvel ordre, le cinéma esclave n'a pas fait beaucoup d'efforts pour contourner les exigences de ses tyrans chéris.

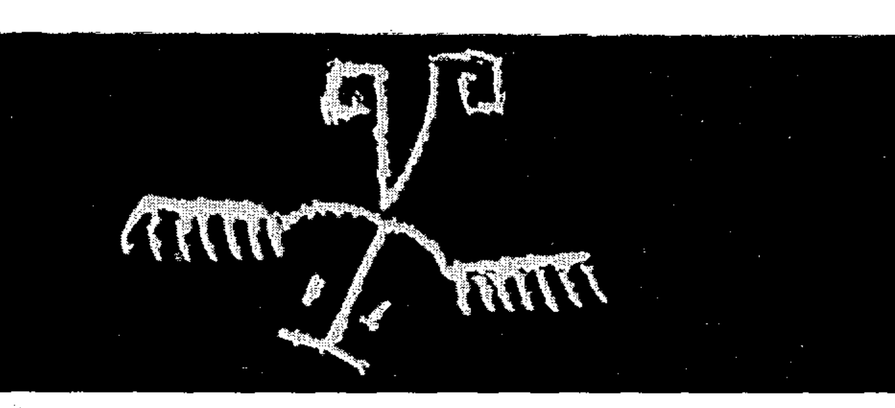
Enfin je ne veux pas être injuste. *Beau fixe sur New York* raconte gaiement, en dansant, une amère histoire sur la dégradation de l'amitié, la décadence des illusions et l'inévitable augmentation des dimensions de la ceinture abdominale chez les quadragénaires. Un cinéma qui raconte ça n'est pas esclave. Que le film, par chance supplémentaire, soit délicieux est un dessert suave et inattendu.

Pierre KAST.

QUESTION :

# • ATTENTATS ?

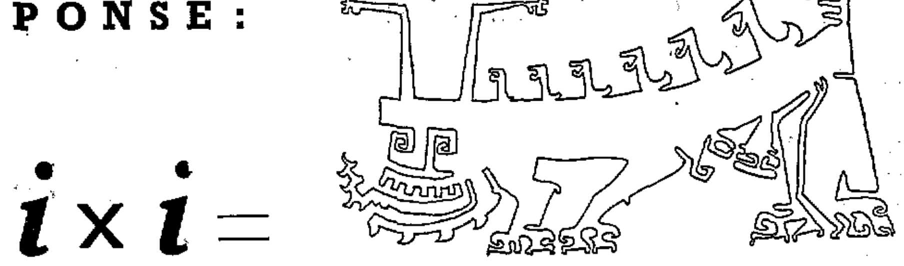
# • POÈMES ?



# • ATTENTATS et POÈMES ?



# RÉPONSE :




## ou le cinéma de deux mains

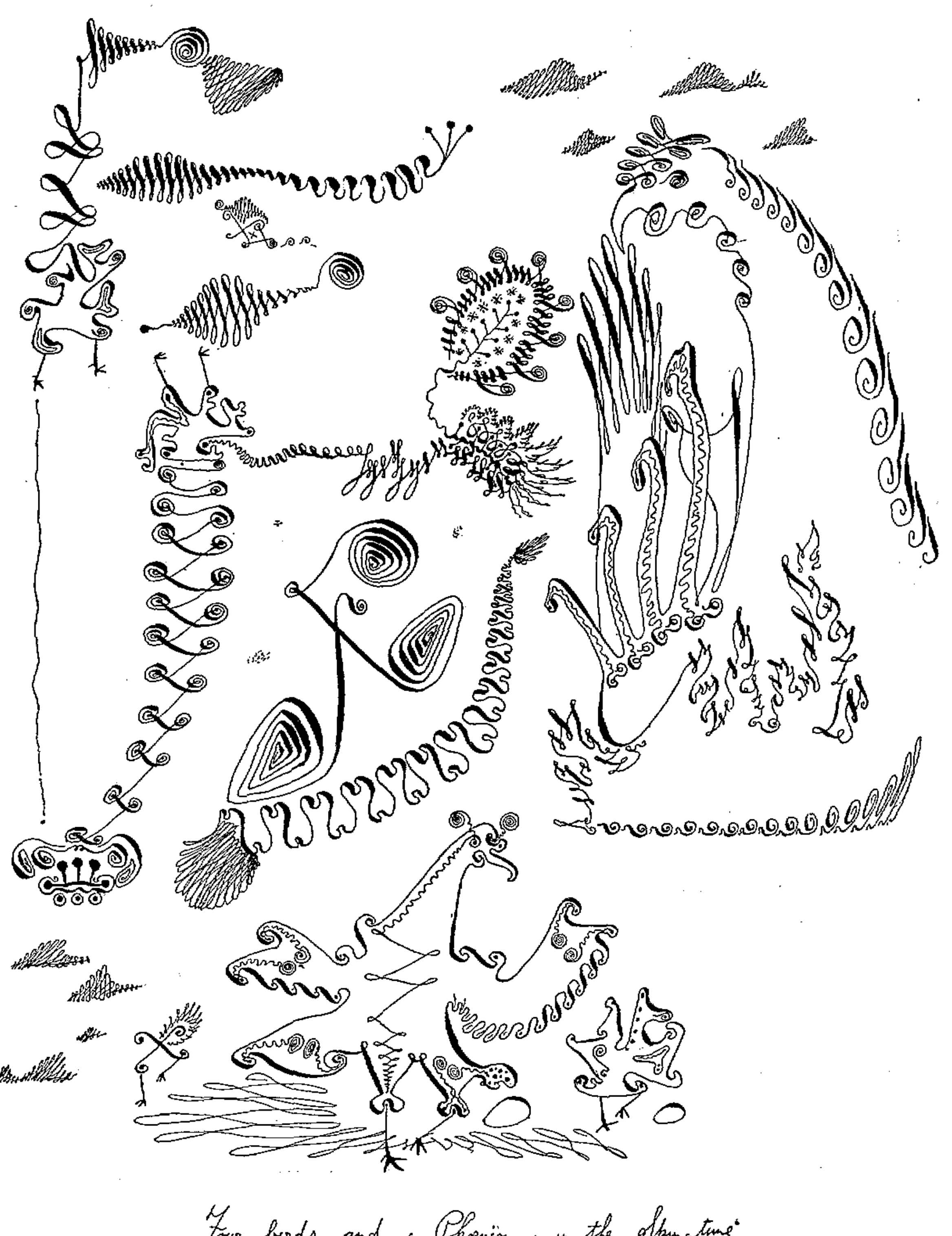
**un feuilleton-encyclopédique d'André Martin entièrement consacré à Norman Mc Laren qui commencera dans notre numéro 78 de janvier 1958, et compren-**



**dra en plus d'un « Entretien » et de quelques considérations générales, une bio-filmographie non abrégée et de nombreux documents rares et inédits.**



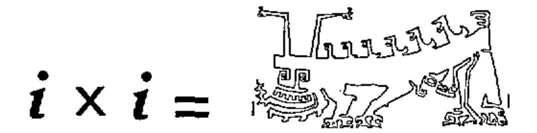
**En écrivant : « Le Cinéma n'est pas un spectacle mais une écriture », Bresson ne croyait pas si bien dire.**



*Four birds and a Phoenix in the Springtime*

**Après la caméra-stylo qui, sans stylo, révolutionna le cinéma, voici le stylo-caméra qui, sans caméra, le réinvente.**

**Toute l'œuvre de Norman McLaren énumérée, décrite et analysée image par image dans :**




**ou le Cinéma de deux mains**

**à partir de notre numéro 78 de janvier.**

# L'ÉMIGRANT

## par Jean Domarchi

Il en est de Chaplin comme de bien d'autres créateurs. Dès qu'ils se refusent à correspondre à l'idée qu'on se fait d'eux, voici que la critique se met en branle. Chaplin ose-t-il faire un film insolite qui donne à penser, et c'est à qui dénoncera sa vulgarité, sa bassesse ou (plus charitablement) évoquera la déficience de ses facultés créatrices. Il est vrai qu'on ne s'est pas donné beaucoup de mal pour discerner le *sens* exact d'*Un roi à New York*, de sorte que la tâche de démolition s'en trouve facilitée d'autant. Une telle négligence aurait été à la rigueur pardonnable si Chaplin avait fait preuve d'indécision dans le choix des moyens, s'il nous avait présenté une œuvre amorphe aux contours incertains. Or rien de tel : jamais Chaplin n'a été plus coupant, plus vif que dans son dernier film. Nulle part, il n'a manifesté plus de précision qu'ici, mais peut-être attend-il trop du spectateur, peut-être lui demande-t-il un effort cérébral trop excessif ?

Il est de fait que ce n'est pas dès la première vision que l'on découvre les intentions de Chaplin. La richesse de son film est telle qu'on a du mal à classer les idées, à ordonner ses impressions. Il faut le revoir pour découvrir les idées essentielles qui font d'*Un roi à New York* un des films les plus intelligents de ces dernières années et à coup sûr un des plus déconcertants.

Il y a évidemment plusieurs interprétations possibles, mais il faut rejeter d'emblée celle qui veut que Chaplin ait eu pour souci majeur de se livrer à une critique virulente de l'Amérique. S'il en était ainsi, les reproches qu'on lui adresse seraient justifiés, car, si les moments satiriques de son film sont fort drôles, ils ne le sont pas plus que ceux de Tashlin ou de Gene Kelly. Aussi a-t-il raison de dire qu'il a été gentil pour les Américains. Plus en tout cas que Cukor, Kazan et bien d'autres, car la satire est ici accessoire. Si l'on juge *Un roi à New York* par référence aux *Temps Modernes*, on se condamne à ne rien comprendre à son propos essentiel.

Une autre interprétation plus séduisante consisterait à dire que Chaplin a voulu exorciser le mythe de Charlot. Shahdov, le roi chassé ne serait que l'ombre (shadow) du clown génial et son rôle consisterait à détruire un fantôme dont la vie encombrante absorbe celle de son créateur. *Un roi à New York* serait alors la protestation de Chaplin contre l'univers de Charlot. La preuve de cette volonté de destruction résiderait dans le choix des gags qui tous, à l'exception d'un seul, se signalent par leur côté scabreux, leur grossièreté voulue et quelquefois leur monstrueuse laideur. Là encore j'objecterai que ce point de vue ne rend pas compte de l'ensemble du film, n'en donne pas la clé essentielle. Que Chaplin pense au personnage qu'il fut, qui en douterait, mais je crois qu'il n'avait pas seulement des intentions auto-biographiques, qu'il ne s'agissait pas uniquement pour lui de retrouver le temps perdu. Le temps retrouvé, pour lui, c'est *Monsieur Verdoux*, mais surtout *Limelight*. Avec *Un roi à New York* il s'agit d'autre chose, qui ne concerne pas spécialement l'Amérique ni Charlot, mais la vision que M. Charles Chaplin se fait du monde. M. Chaplin âgé de 65 ans, comblé d'honneurs, immensément riche, père d'une nombreuse famille, propriétaire en Suisse d'une somptueuse villa. On pense indiciblement à Voltaire. Chaplin vient présenter à Londres et à Paris son dernier film, comme Voltaire venait assister à « Zaïre » et se faire tresser des couronnes. Et effectivement *Un roi à New York* est un conte philosophique dont la démarche est d'une exceptionnelle rigueur, d'un dessin extrêmement pur et d'une déconcertante profondeur. Quoi d'étonnant à cela ? Après tout Chaplin est Anglais et l'on sait que dans le genre du conte, il peut compter un illustre prédécesseur avec Swift dont le destin curieux aura été d'amuser les petits enfants des deux mondes par un livre, « Gulliver's Travels », qui était à la fois satire

virulente de l'Angleterre, de Georges Ier et des Whigs, et point de vue désabusé sur le monde et la condition de l'homme.

*Un roi à New York* est également un point de vue aussi général que possible sur la condition de l'homme dans la civilisation moderne. De cette civilisation, Chaplin attend le pire, car elle anéantit l'homme. Elle est porteuse de germes qui vouent l'homme à une immanquable destruction. Un seul salut, *la fuite, là où elle ne s'est* pas manifestée avec toute sa virulence, la fuite, même s'il faut renoncer au confort matériel.

On m'objectera que cette idée n'est pas nouvelle, que Chaplin n'a pas le monopole du pessimisme, que Fritz Lang, par exemple, professe un point de vue semblable. Sans doute, mais la démonstration donnée par *Un roi à New York* est originale au plus haut point et il faut chercher loin pour trouver un film aussi tonique, aussi plein d'alacrité, aussi dépourvu d'illusions. Chaplin décrit en effet un processus de gangrène. Il montre comment une civilisation, après avoir contaminé le corps, détruit l'âme, ronge l'individualité, pour ne laisser subsister qu'un homme anonyme dominé par la peur.

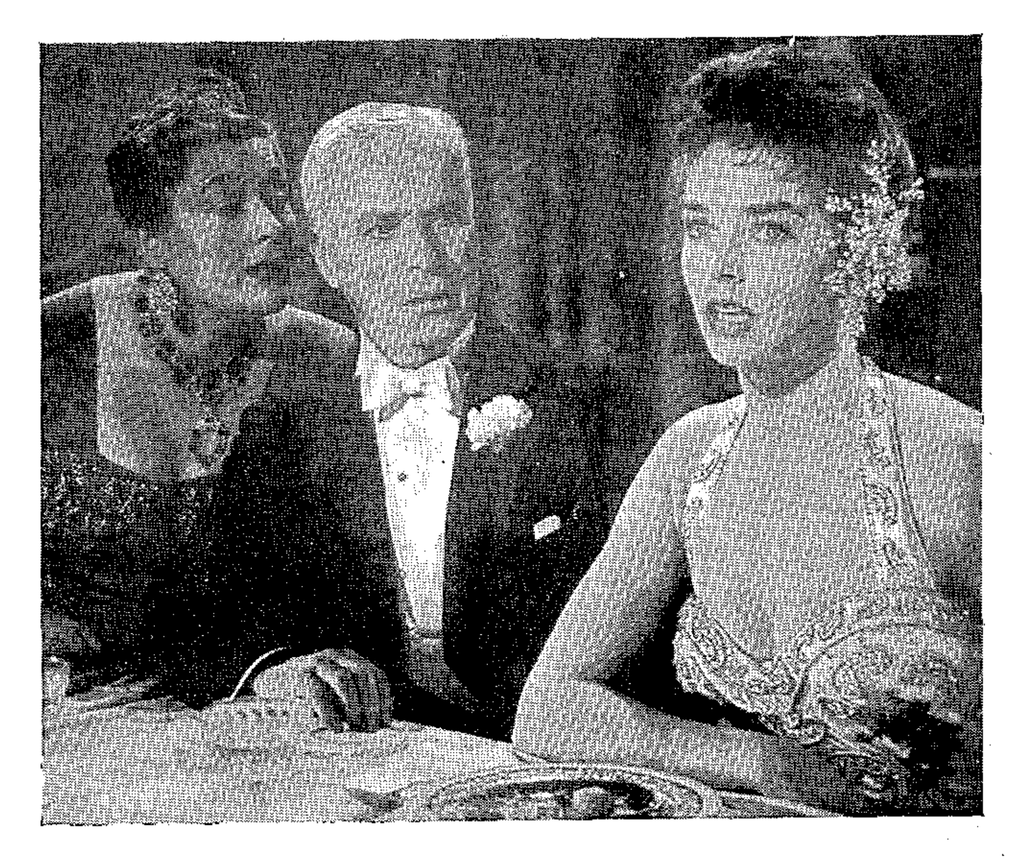
Au début tout semble anodin. Notre monarque, chassé de son royaume par une révolution (mais il ne s'agit là que d'un ennui mineur au regard de ce qui l'attend), débarque à New York, cette terre natale de la liberté. Il y a bien les micros, les formalités de la douane, mais après que de joies promises ! Notre roi n'a rien de plus pressé que de faire une petite promenade et les épreuves commencent. La première est bien gênante, mais somme toute supportable : le bruit. Le bruit partout : au cinéma avec le fracas des revolvers, au restaurant avec celui des cymbales. Il faut rentrer pour apprendre qu'on est ruiné, car le ministre des Finances s'est enfui avec la caisse. Alors commence la deuxième épreuve : celle-ci ne s'attaque plus aux oreilles, mais au corps tout entier. On va à une soirée et une adorable sirène vous vante les avantages d'un désodorisant, d'une pâte dentifrice. Le roi se demande avec inquiétude si ce corps, dispos malgré l'âge, ne recèle pas quelque tare cachée. Il se rebiffe et prend prétexte d'une invite pour faire état d'un petit talent de société. Il peut réciter de deux manières différentes le monologue d'Hamlet. Le morceau est de circonstance, car après tout la mort n'est-elle pas le refuge le plus sûr contre les malheurs de l'existence ? Au bruit de la civilisation le Roi oppose le bruit d'un monologue proféré de manière tellement véhémente qu'il en résulte un bruit de vaisselle... et du bruit par conséquent. Je signale en passant que c'est au moment où Shahdov va dire le vers suivant :

« Thus conscience does make cowards of us all. »

(Notre conscience ainsi fait de nous tous des lâches),

que les verres se brisent. Mieux vaut effectivement un vacarme infernal que le silence glacé de la mort. Mais ce vacarme signifie de plus une mise en garde, car le roi interrompt précisément son monologue au mot : « conscience » prétextant qu'il a oublié le reste. Il hurle littéralement ce mot, le jette à la face des convives, bien incapables de comprendre cet avertissement.

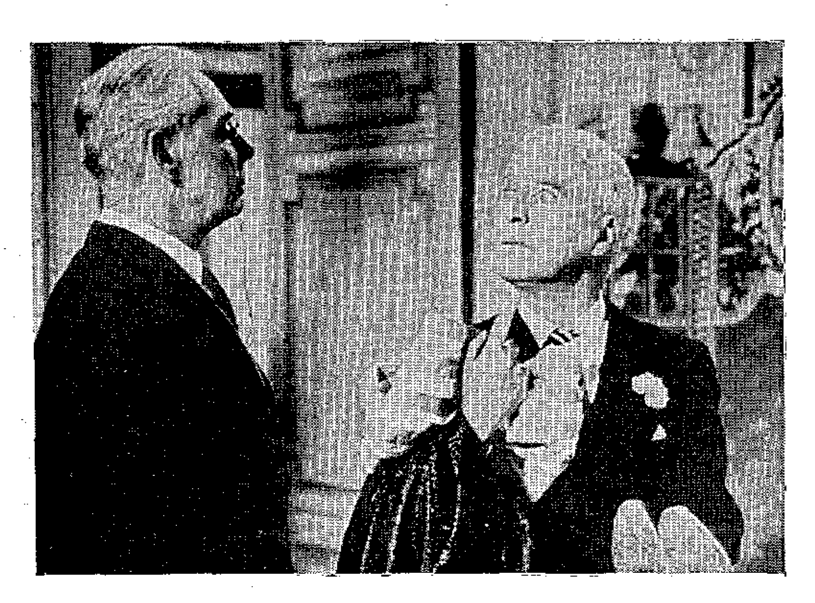
Nous voici de retour chez le Roi, pour apprendre avec lui la supercherie dont il a été victime et bénéficiaire, puisqu'il se voit offrir de mirifiques contrats. Il les refuse d'abord puis cède, car il lui reste en tout et pour tout neuf cent dix dollars. Or comment avoir un appartement au Ritz avec une pareille somme ? Le petit roi est ami de son confort. Tout comme Chaplin il ne dédaigne pas l'argent, loin de là. Grande est la tentation pour toute cette séquence, de supposer qu'elle implique un jugement porté par Chaplin sur les débuts de Charlot. Il s'agit du roi Shahdov, despote éclairé, chassé de son royaume par une révolution bourgeoise dont l'origine est précisément de nature financière. Les bourgeois ont eu le sentiment que le roi gaspillait les fonds de l'Etat en projets fantaisistes, c'est-à-dire idéalistes (entre autres : l'utilisation de l'énergie atomique à des fins pacifiques). Le roi a bien accepté de déguerpir, mais en emportant l'argent des coffres. Le monarque toutefois, mélange de ruse et de désintéressement, n'est pas si filou ni si malin qu'il se plaît à le faire croire ; la preuve en est la confiance excessive qu'il met dans son ministre des Finances dont le faciès



*Un Roi à New York.*

suffirait à inquiéter une pensionnaire du couvent des Oiseaux. Shahdov se méfie sans doute, mais pas assez vite, et le lendemain il se retrouve ruiné. Nécessité faisant loi, il accepte ce qu'il refusait dédaigneusement. Il s'adapte sans jérémiades inutiles, sans se considérer comme une victime de la fatalité.

Mais son odyssée ne fait que commencer. Une troisième épreuve l'attend : la visite de l'école « progressiste » qui utilise des méthodes pédagogiques perfectionnées. De nouveau c'est le tumulte. D'affreux galopins qui, abandonnés à eux-mêmes, libres de s'adonner à l'occupation de leur choix, saisissent tous les prétextes venus pour se livrer à des facéties d'un goût douteux. Ici Chaplin se substitue au roi pour railler des méthodes d'éducation qui, sous prétexte de considérer les enfants comme des hommes, oublient précisément qu'ils sont d'abord des enfants. Des enfants, c'est-à-dire des hommes dans le mauvais sens du terme, ayant tous les défauts des hommes et aucune de leurs qualités. Le « génie » de l'école, le petit Rupert en administre la preuve. Ici s'engage entre le Roi et Rupert un dialogue déconcertant qui est la clé du film, car il nous livre sans détours la pensée politique de Chaplin. Le gouvernement c'est l'opppression, mais la liberté l'est aussi, car elle est le triomphe du plus fort ou, du moins, du plus braillard. De même que la concurrence engendre le monopole, de même l'absence de contrainte entraîne inévitablement le règne de l'arbitraire et l'écrasement du faible. Le malheureux roi se voit administrer la preuve de cette évidence, il ne peut pas placer un mot, submergé qu'il est par les déclarations de son jeune contradicteur et par les farces de ses jeunes camarades. Là encore le bruit



*Un Roi à New York.*

l'emporte sur le silence, les déclarations démagogiques sur la sagesse. Le roi ne peut espérer un instant l'emporter qu'en criant encore plus fort, c'est-à-dire qu'il doit jouer le jeu et se nier lui-même. Singulière école que la démocratie et singulière éducation que la démocratie de l'école ! Ces jeunes citoyens ressemblent comme des frères à leurs aînés. Ils ne croient qu'aux vertus de la propagande. Ils sont irrémédiablement contaminés par le milieu qui les environnent et il ne reste plus qu'à les abandonner à leur peu enviable sort. Nous voici loin de l'optimisme béat des défenseurs de la démocratie formelle, c'est-à-dire de la démocratie à l'anglo-saxonne. Au troupeau modelé par l'*advertising* ne saurait convenir un régime fait pour le petit nombre.

Le Roi est-il au bout de ses tourments ? Ils ne font que commencer et Shahdov doit affronter une quatrième épreuve. Pour lancer je ne sais quel produit rajeunissant à base d'hormones, le Roi doit se prêter aux « soins » d'un esthéticien. La publicité, loin de se borner à écorcher le tympan de ses malheureux patients, ne se contente même plus de s'en prendre à leurs dents ou à leurs aisselles ; elle s'en prend à leur visage qu'elle entend modeler à sa guise, uniformiser suivant des canons standardisés. Le nivellement, cher à tous les régimes de masse, prend ici des formes précises : il entend égaler l'homme aux dieux et lui donner une éternelle jeunesse. Seulement les dieux qu'elle fabrique dans ses laboratoires ne sont que des monstres. La métamorphose de Shahdov n'appartient pas aux contes de fées, elle procède en droite ligne de Kafka. Nous reculons horrifiés, mais pas pour longtemps, car l'habitude reprend ses droits et le roi, happé par l'engrenage, doit continuer son voyage aux enfers, non pas sous la conduite de Virgile, mais sous celle de l'exquise Dawn Addams, qui a tôt fait de s'adapter aux circonstances. Il s'agit de redonner au roi très déprimé le goût de la vie et son très gracieux guide le conduit dans une boîte de nuit, assister à un spectacle qui fait courir tout New York. On voit deux compères s'amuser à s'enduire avec le plus grand soin d'une colle blanche. Notre roi, dont le visage fraîchement transformé est paralysé par les tripatouillages qu'il a dû subir, est dans l'impossibilité de manifester sa joie, jusqu'au moment où un rire homérique réduit à néant le travail du chirurgien. Et Shahdov retrouve après une nouvelle opération son ancien visage. Ce moment crucial du film est réalisé par la juxtaposition de deux gags purement visuels dans la meilleure tradition chaplinesque. Faut-il y

voir un salut à la période Mack Sennett ? Oui, mais à la condition de ne pas oublier que le rire explosif de Shahdov, obtenu *malgré la souffrance*, est le symbole d'une libération des contraintes et des carcans de la civilisation mécanique. L'envie de rire est d'autant plus forte que les interdits physiques ou moraux sont plus grands, elle exprime un non-conformisme impénitent qui ne va pas sans courage physique. Le fait pour Shahdov de retrouver son vrai visage et de se délivrer du masque chirurgical qui l'apparente tragiquement à l'homme qui rit de Victor Hugo, n'est que la protestation de la vie élémentaire qui s'insurge contre les impératifs sociaux. L'éclat de rire de Chaplin est le triomphe du pur vouloir sur cette mort permanente qu'est la vie en société et l'occasion de cette revanche est fournie par une attraction, de mauvais goût certes, mais qui symbolise à merveille le triomphe des forces élémentaires : le masque ambigu de Charlot (ce visage qu'un chirurgien maladroit a marqué du sceau du rire, mais qui n'exprime en fait que la douleur) est le symbole même d'une civilisation qui vous impose une adhésion souriante à ses tabous (on connaît les dictons américains : *Keep smiling, Say it with smiling),* mais qui vous refuse le rire destructeur des conventions. C'est précisément au nom du rire que Chaplin s'insurge contre ce sourire permanent, complice de toutes les hypocrisies.

Que Shahdov soit amené, malgré les fort mauvais souvenirs qu'il en a gardés, à recueillir le jeune génie Rupert Macabee, comment s'en étonner ? Ils sont frères tous deux en non-conformisme, mais cette bonne action va évidemment être une source de graves désagréments pour le petit roi. Une cinquième épreuve l'attend : la comparution devant la commission des activités antiaméricaines. La démarche de Chaplin est ici très significative : sa réaction première est d'abord l'indignation, mais très vite (le temps de deux ou trois plans vengeurs) l'indignation cède le pas au mépris. Le gag de la pompe à incendie ne peut avoir qu'un sens : on ne discute pas avec de pareils gens. Que le jeune Rupert ait dû s'enfuir pour éviter de dénoncer ses parents, voilà qui suffit à interdire tout dialogue. Faudra-t-il condamner Rupert, parce qu'il



*Un Roi à New York.*

est amené à trahir ? Nullement, car personne ne peut faire obstacle à l'hystérie collective. *Là où les lois les mieux établies sont lettres mortes, aucun espoir n'est permis.* Il ne reste plus qu'à partir. Le plan final, où l'on voit le roi, dans l'avion qui le ramène en Europe, ne pas même accorder un regard à cette ville dans laquelle il avait mis ses espoirs, est un des moments les plus bouleversants de l'histoire du cinéma. On lit dans l'attitude de Shahdov le mépris et la honte : Comment avoir pu un instant se faire illusion ?

L'amour même ne constitue plus un refuge. Le petit roi peut avoir du goût pour Dawn Addams, mais il sait bien que le temps de l'amour fou est révolu. Il lui reste à retrouver les eaux calmes de l'amour conjugal, même si la raison l'emporte sur le sentiment, même si le regret d'un passé perdu colore d'un jour trompeur l'attirance que peut encore exercer le présent. Que conclure de tout ceci, sinon que nous nous trouvons devant une description des formes que peut revêtir, dans un type de civilisation déterminée, l'inquisition ? Il s'agit de l'intrusion dans la personnalité de sollicitations qui tendent à dénaturer, puis à anéantir, la capacité de choix de l'individu.

Ces sollicitations insistantes aboutissent en fin de compte au viol psychologique des foules. A l' « homme raisonnable », toujours en mesure d'opter, de se décider, d'évaluer, se substitue un automate qui accepte passivement la privation d'une liberté dont il ne saurait plus que faire. Mac Carthy n'a donc rien d'un accident fortuit, il est la conséquence inéluctable d'un processus de gangrène généralisée dont les manifestations initiales sont anodines, mais dont les conséquences sont irréparables.

A un produit indifférencié correspond un individu indifférencié.

On voit d'emblée, si l'on accepte l'interprétation que je donne d'*Un roi de New York*, que Chaplin ne saurait être classé dans la catégorie des penseurs progressistes sans d'expresses réserves. On pourrait même soutenir, sans paradoxe aucun, que d'un point de vue marxiste, il est contre-révolutionnaire. Il l'est d'abord assurément par son pessimisme radical : Chaplin ne croit pas au progrès ou, plus exactement, il ne pense pas que le progrès technique doive nécessairement s'accompagner de progrès moral. D'où justement sa condamnation des manifestations intellectuelles de ce progrès et, par voie de conséquence, de l'hypertrophie de la technique qui caractérise les civilisations avancées, fondées sur un appareil industriel de production rationalisé à l'extrême. Trop de raison dans la technique aboutit vite à la déraison. Mais cela, aucun marxiste ne peut l'accepter, puisque ce qu'il met en cause, ce n'est pas le progrès technique ni le développement des forces productives, mais l'appropriation privative des moyens de production. Chaplin, par l'importance qu'il accorde à la manifestation tangible de cette appropriation, l'argent considéré par lui comme un mal nécessaire, est aux antipodes d'un communiste militant et de plus sa condamnation revêt une forme suffisamment générale (le progrès technique et les méthodes d'informations dirigées sont communes au capitalisme et au socialisme soviétique) pour englober peu ou prou tous les pays qui sacrifient au mythe de l'efficience. Je note à ce propos que le roi décide de rentrer en France, car la France, aux yeux des Anglo-Saxons, est un des pays aux méthodes surannées qu'on peut, suivant l'humeur, considérer avec condescendance ou avec tendresse. Si l'idéologie de Chaplin est, à la réflexion, bien rassurante, il n'en va pas de même de sa mise en scène. Là encore, il méprise la technique, mais ce mépris (qui faisait le désespoir de son ancien assistant R. Aldrich) le sert. Il est tellement *movie-minded* qu'il accède sans effort à cette *sancta simplicitas* qui est la marque du génie. Si, en effet, la première démarche du cinéaste doué est de faire largement appel aux mouvements d'appareil, au montage, pour conférer à son récit toute l'élégance et la fluidité désirables, il se rend assez vite compte qu'il peut aboutir aux mêmes résultats par l'utilisation délibérée du plan fixe, les panoramiques servant uniquement à recadrer les personnages. Les plans fixes sont, chez Chaplin, tellement démonstratifs qu'il lui permettent de se passer à peu près complètement de raccords. Veut-on un exemple ? La révolution qui chasse le roi de son trône s'accomplit en six plans ; la scène charmante où le roi est poursuivi par la publicité télévisée jusque dans sa baignoire en deux



*Un Roi à New York.*

ou trois plans, le départ du roi en deux plans dont le dernier est un des plus extraordinaires de l'histoire du cinéma. On comprend après cela que Chaplin se moque du CinémaScope, de la couleur, etc.

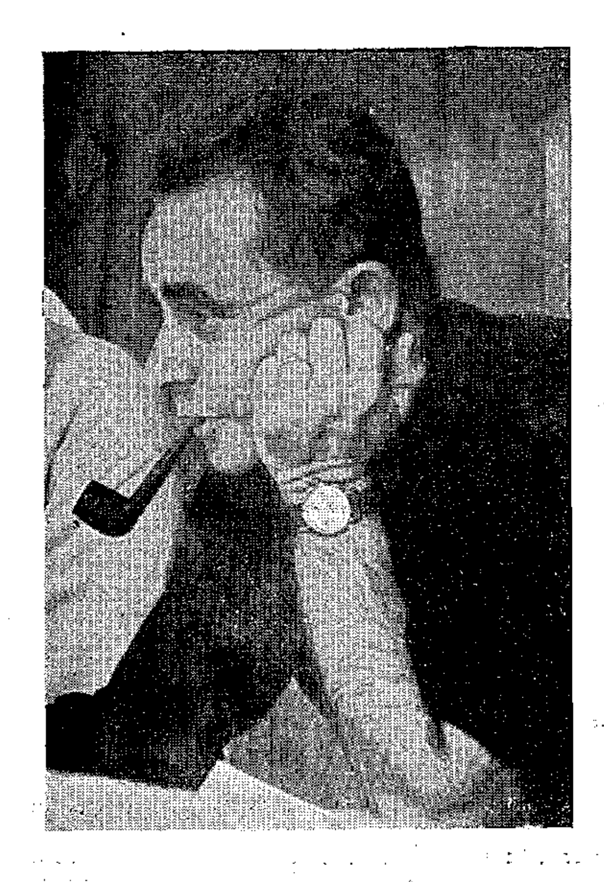
Un tel parti pris, pourrait aboutir à la sécheresse et à la platitude, apparaître à tout le moins démodé. Or c'est le contraire qui est vrai. Qu'on pense un instant au Fritz Lang de *Beyond a reasonable doubt*, au Renoir d'*Elena et les hommes*, à l'Howard Hawks des derniers films, si avares d'effets, si désireux d'accorder aux spectateurs une participation active dans la vision du film.

Me voici parvenu au terme de cette critique. Il resterait encore beaucoup à dire sur le jeu, les décors, la musique, les dialogues. Que de précision et de fermeté dans la voix et les gestes de Charlot, dans la manière par exemple de prendre un tabouret, de s'adresser à un maître d'hôtel pour lui *signifier par gestes (faute de se faire entendre)* sa commande. Chaplin a le génie de la métamorphose ! Quelle subtilité dans la simple mise en place des objets (l'éponge qui masque le sein de Dawn Addams). Mais ce n'est pas d'aujourd'hui que Charlot possède le secret d'une disposition fonctionnelle des objets.

Que souhaiter maintenant de plus ? Avec le *Roi à New York*, Chaplin atteint par l'humour à la tragédie authentique (je veux dire par là, bien entendu qu'il n'entrevoit aucune solution à ce qu'il considère comme le comble de la barbarie). Souhaitons-lui, maintenant qu'il connaît les joies d'une existence calme, de conclure sur une note d'apaisement et de détente. Souhaitons-lui de réaliser à l'usage de ce *brave new world*, qui malgré tout y a droit, une version moderne de « La Tempête ».

Jean DOMARCHI.

A KING IN NEW YORK (UN ROI A NEW YORK), film anglais de CHARLES CHAPLIN. *Scénario :* Charles Chaplin. *Images :* Georges Périnal. *Musique :* Charles Chaplin. *Décors :* Allan Harris. *Montage :* John Seabourne. *Interprétation :* Charles Chaplin, Dawn Addams, Olivier Johnston, Michael Chaplin, Maxine Audley, Jerry Desmonde, Phil Brown, Harry Green, John McLaren, Allan Gifford. *Production :* Attica Film Company, 1957. *Distribution :* Cinédis.



# CLOUZOT AU TRAVAIL

*ou le règne de la terreur*

par **François Truffaut**

L'expression « presse pourrie » vire chaque semaine davantage au pléonasme et, en ce qui concerne le cinéma, il va falloir nous serrer les coudes aux CAHIERS, dernier bastion de l'intégrité critique. Nous ne reprocherons pas à nos confrères du matin, du soir ou de la semaine d'être toujours idiots et souvent malhonnêtes, mais d'être *quelquefois* honnêtes. Qu'aucun critique parisien n'ait le courage d'avouer sans détour sa franche déception devant *Œil pour Œil* ou *Les Espions* passe encore ; Cayatte et Clouzot sont entreprenants, courageux, obstinés et je ne sais quoi encore, ou plutôt si : *ils nous connaissent et nous les connaissons,* nous qui écrivons sur eux; ils savent prononcer des « conférences de presse », réunir les journalistes aux préviews et l'on risque toujours de les rencontrer ici ou là, ils sont français, n'est-ce pas, et parlent la même langue que nous, tient pardi !

Mais alors, si l'on se croit tenu à l'indulgence à l'égard de Clouzot, Cayatte pour ne pas nommer Carlo Rim, Patelière, quelles circonstances atténuantes ne pas évoquer quand il s'agit de Charlie Chaplin auquel nous lie une dette de reconnaissance autrement criarde? En conclusion, je ne reconnaitrais à André Lang, par exemple, le droit d'éreinter *Un Roi à New York* qu'à la condition de ne pas nous « recommander » *Ce Joli Monde, Casino de Paris* et *C'est arrivé à trente six chandelles.*

Bref, les « Intouchables » du cinéma français contemporain, Clouzot, Clair et Clément, ne seront « reconsidérés » honnêtement qu'ici : il fallait que cela fût dit (1).

Nous parlons beaucoup cinéma aux CAHIERS et même nous ne parlons que de cela, à tel point que nous en deviendrions dingues tôt ou tard, si nous ne prenions la précaution à tour de rôle d'aller impressionner un peu de pellicule, nous aussi, pourquoi pas.

(1) Je n'ai rencontré H.-G. Clouzot qu'une fois. C'était la semaine de la sortie du premier film de Vadim. Clouzot me dit : « J'ai lu votre article sur Brigitte Bardot et je ne suis pas d'accord avec vous. Je trouve davantage de qualités de mise en scène dans La Mariée est trop belle que dans Et Dieu créa la femme. » Il me dit encore : « Je me suis fait projeter Le Grand Couteau. Dieu que c'est mal joué, c'est exagéré, hein ? »

A force de discuter sur les films sortis et à sortir, à force d'analyser et de chipoter, nous étions arrivés récemment à prévoir assez exactement non seulement à quoi ressembleraient les films attendus, mais jusqu'au sort commercial qui serait le leur. « *Jésus en Grèce, en cinémascope noir et blanc avec aux quatre coins de l'écran des popes barbus, notre chère Julie va se casser la figure c'est évident, embarqué dans cette fausse tragédie grecque dont on devinera tout dès la première bobine* ». Nous ne nous trompions pas davantage sur *Les Sorcières de Salem* dont nous pressentions le soin têtu, la perfection glacée, l'ennui académique.

A force de gagner, le jeu nous lassa et nous en modifiâmes les règles ; l'attitude en vigueur présentement aux CAHIERS n'est plus de deviner ce que sera un film, mais de définir le plus précisément possible ce qu'il pourrait être « au mieux »; ce nouveau jeu est plus subtil, plus constructif aussi, riche de préjugés favorables. Il ne s'agit plus que de faire semblant de miser. Nous étions d'avance pour *Un Roi à New York, Les Espions, Les Fanatiques, Un Homme dans la foule* comme nous étions contre *Pot-Bouille, Douze Hommes en colère, Amère Victoire*. Le jeu en vaut la chandelle et, ravis de nous tromper dans un sens ou dans l'autre, voici la situation actuelle. Nous sommes pour : *Ascenseur pour l'échafaud, Une Vie, En cas de malheur*, contre *Sans famille, Le désert de Pigalle, Le Gorille, Thérèse Etienne*. A ce nouveau jeu, comme à l'ancien, préside Jacques Rivette dont la perspicacité diabolique n'est jamais prise en défaut.

L'examen des photos parues dans CINÉMONDE, notre rancœur contre *Les Diaboliques*. la bonne volonté et la loi de l'alternance faisant le reste, tout nous prédisposait en faveur des *Espions*. Le livre de Michel Cournot : « Le Premier Spectateur » (EDITIONS GALLIMARD) dont plusieurs extraits paraissaient dans FRANCE-SOIR acheva de nous enflammer.

Mais lorsque l'on sort des *Espions*, souscrivant fermement au jugement de Elio Vittorini (1), il faut surmonter sa lassitude et relire l'ouvrage en question, qui nous éclaire cette fois dans l'autre sens.

Aucun journal n'a osé reproduire ce mot de Jeanson à propos des *Espions* : « *Clouzot a fait kafka dans sa culotte* », admirable formule qui en sept mots réussit à rendre compte très parfaitement de la portée exacte de l'entreprise.

Si la lecture, puis la re-lecture du « Premier Spectateur » sont tellement instructives, c'est que ce livre est avant tout l'histoire d'une déception. On sent très bien Cournot séduit, puis progressivement déçu par le cinéaste au travail dont il doit tracer le portrait. Ce livre est également le récit minutieux d'un abus de pouvoir. Clouzot, oubliant que son travail consiste essentiellement à animer, à installer de la vie, va durant quatre-vingt-dix jours, paralyser toute une équipe en la terrorisant. Pendant trois mois, il donnera son « génie » en spectacle et devra porter seul sur ses épaules le poids d'un film qui s'en va à la dérive, chacun ne pouvant donner que le minimum de soi-même.

Dès la première phrase, c'est la terreur : « *Vingt deux, l'patron, dans l'ascenseur !* »

Clouzot, pour un rôle de bonniche comportant deux répliques, ne convoque pas moins de seize filles dont aucune ne fait l'affaire. Voici en quels termes il renvoie l'une d'elle : « *Ce n'est pas vrai, Mademoiselle, il faut apprendre à parler juste* » (Page 17). Finalement, cent pages plus loin, une candidate est acceptée : « *Ça suffit dit Clouzot. C'est vrai, ce qu'elle fait. C'est une vraie garce... Prévenez Matras, on va lui faire faire une essai* ». (A noter : 1° Que Clouzot s'exprime ainsi en présence de la jeune actrice; 2° Qu'il va lui faire faire un essai !). La maniaquerie ne constitue pas un vice rédhibitoire et nous admirons fort certains cinéastes aussi scrupuleux. Si le film était réussi, alors bravo, ou même seulement bien joué, mais comment qualifier le jeu de Martita Hunt, Sardou, Sacha Pitoëff ?

Le meilleur acteur des *Espions* est Clément Harari, engagé au dernier moment pour le rôle du garçon de café. « *Alors Mennegoz, Bussières accepte pour le garçon de café ? — Il refuse. — Qu'il aille se faire fiche ! — C'est ce que je lui ai dit. — Je ne vois plus qui prendre... — Ardisson ? — On a déjà un Marseillais. — Max Dejean ? — Il n'est pas pittoresque* ». (Page 10).

(1) « Certes, il nous arrive, à nous aussi en Italie, de nous enticher de certains de vos traits uniquement pittoresques ou qui, de toutes manières, ne vous sont pas essentiels : par exemple des films de Clouzot (que vous me permettrez de considérer parmi les plus laids et les plus sots de votre cinéma). » (Elio Vittorini in FRANCE-OBSERVATEUR.)



*Les Espions* de H.-G. Clouzot.

Et comme elles sont sommaires, les indications données aux acteurs, parfois frisant le ridicule : « *Jouez sans jouer, débrouillez-vous* » (Page 21) ou : « *Remuez, mes enfants, vivez* » (Page 27). Clouzot passe le plus clair de son temps à insulter Gérard Séty, allant jusqu'à le traiter plusieurs fois de « con » et s'étonne ainsi de sa roideur. Comme il ne peut insulter Curd Jurgens, il le flatte, et c'est pourquoi de toute évidence le général du diable est ici moins mauvais que d'habitude. A ce propos il faut mettre à l'actif de Clouzot les lunettes noires qui masquent les yeux du cabot : « *Mais ces lunettes, dit Jurgens, en les ôtant, je les porte à quelle scène du film ? — A toutes les scènes, dit Clouzot. Vous les avez pendant tout le film. — J'ai les yeux cachés pendant tout le film ? dit Jurgens, qui a subitement pâli (Clouzot fixe Jurgens très calmement, les yeux dans les yeux). Pendant tout le film, Jurgens. (Un long silence).* » (Page 24). Ceci écrit, il est bon de rappeler que Clouzot a cédé au tournage et que dans sa dernière scène, Jurgens ôte ses lunettes.

A la caméra, Clouzot toujours sacrifie le jeu ; souvent il oblige ses interprètes à tricher sur leurs positions ; cette mise en scène, sommaire jusqu'au primarisme, est organisé à coups de craie sur les planchers. « *Non, Mennegoz jamais la grue... C'est une facilité ; ça se sent, ça fait voulu* » (Page 186). Voilà bien un de ces décrets péremptoires dont Clouzot est prodigue. Mais que dire de l'usage qu'il fait du « pancinor » cent fois plus visible et « voulu » que la grue ?

Le travail de Clouzot est soumis constamment à l'idée que celui-ci se fait du public. L'acteur Sardou demande si on lui laissera porter plusieurs costumes. Clouzot lui répond : « *Un seul Sardou. Dans mes films, les acteurs gardent le même costume. Je n'aime pas les changements. Ça déroute les spectateurs, ils ne reconnaissent plus les personnages tout de suite, ils ne comprennent plus rien.* » (Page 29) et plus loin : « *Encore un coup comme ça, et votre Turbeau, je le fous en l'air. S'il croit qu'on trompe les spectateurs sur une table de clinique !* » (Page 39) et enfin : « *Racine il avait trois mille spectateurs ! Il m'en faut quatre vingts millions... Les trois quarts des spectateurs ne comprennent pas tout...* » (Page 66). Si Clouzot raffine sur la médiocrité, le sordide, c'est pour mettre le public à l'aise. En faisant de Séty un idiot, il pense que l'on s'identifiera à lui : « *Je suis le premier spectateur... Et là je ne ris plus parce que Séty me ressemble, un peu minable, un peu nerveux... il ne comprend plus ce qui lui arrive...* » (Page 207). Or, il est bien connu que le spectateur s'identifie toujours « en mieux » et plus volontiers à un héros handicapé *physiquement,*

corporellement (cf. les films d'Hitchcock) qu'à un abruti qui accumule les gaffes (cf. Laurel et Hardy). De plus, pour le public, un médecin est un personnage situé socialement plus haut que la moyenne et forcément prestigieux. Je peux affirmer à Clouzot que son médecin n'est pas vraisemblable, non plus que le décor de la clinique. Le mot clinique évoque, que Clouzot le veuille ou non, des murs blancs, des couloirs feutrés, univers plus kafkaïen à coup sûr que celui recréé par lui, qui procède du même esprit que le collège des *Diaboliques* (1).

Clouzot sacrifie toujours au réalisme extérieur, celui des apparences ; partout la gadoue, les murs sales, les vêtements fripés ; mais la vérité des gestes et des sentiments, où est-elle ?

Et le rythme ! L'obsession de Clouzot est de gagner partout des secondes. Il a la hantise des trous, qu'il faut absolument meubler, comme au théâtre. Cela donne des choses insensées comme lorsque Séty raccroche le téléphone avant d'avoir fini de parler ; je sais vingt films remplis de longs silences non « meublés » et qui sont infiniment plus dynamiques que *Les Espions*, à commencer par *L'Atalante* pour finir par *Un condamné à mort s'est échapppé*. Et pour « meubler » comme il dit, ces silences, Clouzot oblige ses acteurs à bouffer des croissants qu'au dernier moment il remplace par des petits pains ; il fait allumer des cigarettes, déplacer des meubles, bref c'est le délire en studio comme en extérieur : « *Vous me déplacez cet arbre, vous me le mettez là à droite, là, vous faites passer l'allée à côté du bassin et elle file droit sur la grille. Mais là, il me faut un buisson. Quelque chose d'important, un mètre trente, un mètre cinquante.* » (Page 236).

Le moins drôle n'est pas quand Clouzot se prend pour un intellectuel : « — *Et cette étagère ? dit Clouzot. Elle devrait être vide. Qu'est-ce que j'avais dessiné ? — Mais voyons, Georges, dit Michel Romanoff, vous voyez bien qu'elle est vide. Faut pas exagérer, il n'y a pas un objet sur cette étagère ! — Justement, Michel, on n'a pas l'impression du vide ! Mettez-y de petites choses, deux, trois, pas plus, elles donneront l'impression du vide.* » (Page 42). Plus tard Clouzot après avoir vu cette scène en projection s'apprête à recommencer : « *Cette lampe-là, Renoux, je la fais sauter, c'est trop joli...* RIEN NON PLUS SUR L'ÉTAGÈRE. » (Page 158).

Retenons cette définition de Clouzot : « *La mise en scène, ce n'est pas commander à trois cents personnes. Ça consiste à voir ce qui n'est pas bon.* » (Page 143). Tout à fait d'accord, mais d'accord aussi avec la meilleure critique des *Espions*, parue dans RADIO-CINÉMA-TÉLÉVISION sous la signature de Janik Arbois : « *Ce n'est pas l'angoisse de H.-G. Clouzot que le film nous propose de partager, mais celle d'un Monsieur que H.-G. Clouzot considère avec une pointe de mépris. Ce Monsieur, c'est vous, moi, le public. Clouzot a eu tort de sous-estimer son public.* » (2)

C'est ce mépris du public et des journalistes qui amène Clouzot à déclarer à un reporter « engagé » des LETTRES FRANÇAISES : « *On ne peut pas, on ne peut plus faire des films intemporels. On ne peut pas se dégager des problèmes actuels. On vit là-dedans. Fermer les yeux devant ces problèmes, qu'ils soient d'ordre moral, social ou ce que vous voudrez, serait un signe de paresse, de désintérêt, de pauvreté intellectuelle* », et à faire entendre un autre son de cloche — si j'ose dire — dans RADIO-CINÉMA, comme on sait d'obédience catholique : « *Le problème de l'absolu me hante. Dans cette optique, j'aimerais réaliser un film religieux sur le thème de la Sainteté par exemple. La vie de Sainte Thérèse de Lisieux me fascine particulièrement.* »

Voyons comme H.-G. se rallie à Hitchcock : « *Je suis très ami avec Alfred Hitchcock Nous avons des préoccupations communes. Au fond plus que les questions esthétiques et les*

(1) Comme Hitchcock, Clouzot dessine ses films plan par plan, mais au tournage il est obligé de renoncer parce qu'il ne dessine, lui, que des plans impossibles à filmer ! Par ailleurs l'esthétique créée par les plans dessinés a pour mérite essentiel de doter le film de quelque chose de systématique, de rigoureux et parfois même d'onirique. Ce style, cette méthode, sont rigoureusement incompatible avec la quête maniaque de réalisme extérieur de Clouzot. Pour être plus clair : on ne peut ,tout à la fois, dessiner un film plan par plan et, au tournage, répandre de la crasse artificielle sur les murs ! Un autre préjugé de Clouzot est de croire qu'un plan est plus angoissant si l'on ménage des zones d'ombre ici et là. **L'Inconnu du Nord Express** nous étreint en pleine lumière comme le bagne, comme Kafka ! *Mais* **Les Espions**, il faut bien le dire, sont en retard de vingt-cinq ans sur Hitchcock puisqu'ils démarquent sans l'égaler **La Femme disparaît** et son infirmière inquiétante ! (1938).

(2) Mépris du public encore lorsque Clouzot fait afficher à l'entrée de salles à moitié remplies l'écriteau « Complet » ou lorsqu'il déclare : « **C'est très ennuyeux, ce Spoutnik, les journaux en sont pleins. La sortie des Espions va passer inaperçue.** » (AUTHENTIQUE).

*problèmes métaphysiques, ce sont les questions d'éthiques qui m'intéressent.* » Clouzot, qui n'est pas à un « flou artistique » près, ajoute dans la même interview : « *Ce que je voudrais que tout le monde comprenne, c'est que je viens de réaliser mon premier film à tendances métaphysiques.* » Fichtre ! Une chose commune à ces deux interviews : « *J'ai remarqué que les jeunes marchent beaucoup plus que les gens de mon âge.* » (LES LETTRES FRANÇAISES) et : « *Je suis très sensible au fait que ce sont ces jeunes gens qui ont le mieux senti ce que j'ai voulu mettre dans* Les Espions. » (RADIO-CINÉMA).

Le leit-motiv de Clouzot lorsqu'il est en rogne, c'est-à-dire lorsqu'il travaille, est : « *le cinéma, nom de Dieu, cela s'apprend* », mais a-t-il lui, Clouzot, appris quelque chose en dix ans ? Peut-on dire que *Les Diaboliques* étaient meilleurs que *Le Corbeau* et *Les Espions*, supérieurs à *Manon* ?

Nous laisserons le soin de conclure à l'exquis William Sivel, spirituel, joyeux, intelligent, la révélation du livre de Cournot, ingénieur du son poète qui, par sa bonne humeur et son aplomb se trouve être le seul sur le plateau des films de Clouzot à échapper au régime de la terreur : « *Et voilà ! dit Sivel, fini de vivre ! L'esclavage pour trois mois !... Parce que Monsieur gagne du fric maintenant ! Monsieur donne des ordres ! Monsieur se prend au sérieux ! Si vous l'aviez vu dans son premier film, les enfants ! C'était :* L'Assassin habite au 21... *Il est arrivé vert de peur ! Petit Georges, va !...* (Page 78).

François TRUFFAUT.

LES ESPIONS, film franco-italien de HENRI-GEORGES CLOUZOT. *Scénario :* H.-G. Clouzot et Jérôme Geronomi, d'après le roman de Egon Hostovsky, « Le Vertige de Minuit ». *Images :* Christian Matras. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* René Renoux. *Montage :* Paul Gug. *Interprétation :* Curd Jurgens, Peter Ustinov, O.E. Hasse, Sam Jaffe, Paul Carpenter, Vera Clouzot, Martita Hunt, Gérard Séty, Gabrielle Dorziat, Louis Seigner, Pierre Larquey, Clément Harari, Georgette Anys, Jean Brochard, Bernard Lajarrige, Sacha Pitoëff, Fernand Sardou. *Production :* Filmsonor (Paris) — Vesta-Pretoria (Rome), 1957. *Distribution :* Cinédis.



*Les Espions* de H.-G. Clouzot.



Agnès : « *Laisse-moi tranquille. Je ne veux plus jamais voir Hélène.* »

## Jean Cocteau

# LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

## Dialogue (1)

APPARTEMENT Mme D.

*Tandis qu'Agnès rentre silencieusement dans sa chambre...*

Mme D. — Enfin, Agnès, m'expliqueras-tu ton attitude ? Ce garçon est charmant et il ne ressemble à aucun de ceux que nous avons connus. Avoue que c'est autre chose... Pourquoi faire cette tête, pourquoi casser des verres, pourquoi donner le signal du départ à toute vitesse ? Pourquoi être malhonnête avec Hélène ? Rien ne justifiait cet esclandre.

*Mme D. rentre dans la chambre d'Agnès...*

Mme D. — Bonne nuit, ma chérie.

*...et s'approche du lit où celle-ci est couchée.*

Mme D. — Tu pleures ?

AGNÈS. — Laisse-moi tranquille. Je ne veux plus jamais voir Hélène. Je ne veux plus jamais la voir. Ni Hélène, ni cet homme. Toi, tu buvais, tu mangeais. Moi, j'ai tout vu.

(1) Voir le début et la suite de ce dialogue dans les numéros 75 et 76.

Mme D. — Vu quoi ? Explique.

AGNÈS. — C'est inexplicable. Je ne cherche pas à comprendre, c'est plus grave que si je comprenais. Promets-moi de ne plus rien accepter d'Hélène, de ne plus la revoir...

Mme D. — Mais, c'est impossible !

AGNÈS. — Elle s'amuse de nous. Elle s'amuse des hommes. Les hommes sont idiots. Tant pis pour lui ! Promets-moi, promets-moi...

Mme D. — Mais, ma pauvre petite, sans Hélène, nous sommes dans la rue...

AGNÈS. — Je sais... et elle le sait.

Mme D. — C'est tragique...

AGNÈS. — C'est tragique ; mais j'aime mieux une destinée à nous que celle qu'on nous impose... Le triste, c'est que je ne sais plus rien faire. J'avais un métier...

Mme D. — Ne te casse pas la tête, ma chérie, tu as mille moyens d'être heureuse et de rendre heureux.

AGNÈS. — Rendre heureux qui ?

Mme D. — Dors, mon ange. Je ne pense qu'à ton bonheur.

AGNÈS. — N'y pense pas trop. Je préfère lutter seule.

## VIII

APPARTEMENT Mme D.

*Mme D. ouvre à Jean.*

Mme D. — Ah ! mon Dieu, c'est vous ! J'en étais sûre.

JEAN. — Je n'ai pas pu m'empêcher de venir.

Mme D. — Je suis navrée, je ne peux pas vous recevoir... Entrez... — Ma fille va revenir d'une minute à l'autre. Il ne faut pas qu'elle vous trouve ici.

JEAN. — Je ne la verrai pas ?

Mme D. — Il ne faut même pas qu'elle se doute que vous êtes venu. Entrez vite... Nous avons si peu de place...

JEAN. — C'est là qu'elle bouge, qu'elle dort, qu'elle se met au piano... qu'elle s'installe pour lire. Cette lampe, c'est elle. Ces fleurs, c'est elle. Ce cadre, ce coussin, c'est elle...

Mme D. — C'est Agnès... Je vois qu'il faut vous montrer tout.

JEAN. — Sa chambre ?

Mme D. — La chambre d'Agnès.

JEAN. — Ses livres... ses photos...

Mme D. — Agnès à cinq ans... Agnès à dix ans... Agnès à seize ans, à cheval...

*Jean, en prenant une photo, fait tomber un carton, une canne, un chapeau haut de forme : le costume d'Agnès dans la première scène du cabaret.*

JEAN. — Qu'est-ce que c'est ?...

Mme D. — *Un déguisement.*

JEAN. — Elle aime se déguiser ?

Mme D. — Elle aimait... Elle aimait les robes, les chapeaux, les bijoux. Elle s'en passe.

JEAN. — Mon rêve serait de lui faire un cadeau, de temps en temps, si vous le permettez sans qu'elle s'en doute.

Mme D. — Inutile. Elle n'accepterait pas.

JEAN. — Bien sûr. Mais il ne faudrait pas lui dire d'où cela vient. C'est vous qui les lui donneriez.

Mme D. — Euh... Nous verrons... Peut-être... Elle flaire le moindre mensonge... Partez vite... Elle va rentrer.

JEAN. — Alors, si vous m'empêchez de la voir, puis-je vous donner une lettre pour elle ?

Mme D. — Non, non... pas de lettre ! Surtout pas de lettre ! Filez vite !

*Jean, avant de quitter la chambre derrière Mme D., laisse sa lettre contre le chapeau haut de forme.*

*Enchaîné : Mme D. seule, Agnès rentre en coup de vent.*

AGNÈS. — Ma chérie, nous sommes sauvées !

Mme D. — Sauvées de quoi ?

AGNÈS. — D'Hélène !... Plus de comptes à rendre à personne. J'ai trouvé du travail... Tu as l'air bizarre... qu'est-ce que tu as ?

Mme D. — Rien.

AGNÈS. — Du travail, du vrai travail ! C'est une surprise. Nous irons l'apprendre à Hélène. Je m'en réjouis d'avance... Maman, tu n'es pas heureuse. Tu as quelque chose...

Mme D. — Je te le répète, je n'ai rien.

*Agnès va à sa chambre.*

AGNÈS. — On a fouillé dans mes affaires !

Mme D. — Je rangeais. J'ai fait tomber ton costume.

AGNÈS. — Et çà ? Qu'est-ce que c'est ?

Mme D. — Agnès, parle-moi de ce travail, qu'est-ce que c'est au juste que ce travail. Tu es certaine, si tu travailles dehors, qu'on ne risque pas de te reconnaître ?... Agnès ! Ne te lance pas dans des imprudences.

*Agnès, assise sur son lit, déchire la lettre de Jean, jette les morceaux au panier.*

AGNÈS. — Mais non, maman, mais non.

*Agnès repart. Mme D. vient dans la chambre d'Agnès, ramasse dans la corbeille les fragments de la lettre de Jean : il attendra tous les jours Agnès à la Cascade.*



Agnès, assise sur son lit, déchire la lettre de Jean.

## IX

UN MAGASIN

*Nuit. L'heure de la fermeture.*

LE GARDIEN. — Alors, je vous enferme ?

AGNÈS. — Soyez gentil. Attendez encore une seconde.

LE GARDIEN. — Ce sont ces messieurs qui vous effraient ?

AGNÈS. — Il n'y a pas d'autre porte de sortie ?

LE GARDIEN. — Non... Et ils ne partiront plus. Je les connais. Ils vous guettent depuis ce matin... Plaignez-vous ! C'est la rançon de la gloire.

AGNÈS. — Quelle gloire ?

LE GARDIEN. — Ils veulent des autographes... Allez... allez... On vous connaît. Toute la maison en parle... on sait que vous êtes danseuse.

APPARTEMENT Mme D.

*Agnès rentre, se jette sur le divan*

Mme D. — Mais Agnès qu'est-ce que tu as ?

AGNÈS. — Il y a que tout est impossible... Je croyais pouvoir m'en sortir. Je me cogne contre un mur. Mais, enfin, Maman, explique-moi. Je n'y comprends rien. Est-ce que la vie consiste à porter éternellement le poids d'une erreur qu'on a commise ? C'est injuste.

Mme D. — On t'a reconnue. J'en étais sûre. Je te l'avais dit.

AGNÈS. — Tu l'avais dit, tu l'avais dit... Tu as toujours tout dit. Non, non. Lâchons tout, j'abandonne.

Mme D. — Mais ma pauvre petite, la vie que nous avons menée te fait horreur. Tu ne peux pas la reprendre.

AGNÈS. — Les hommes sont atroces.

Mme D. — Pas tous, ma chérie, pas tous...

AGNÈS. — De qui parles-tu ?

Mme D. — Tu es d'une impatience ! Ne fonce pas la tête la première. Tu décides, tu décides, tu tranches... Laisse un peu les choses aller toutes seules... Regarde.

AGNÈS. — Qu'est-ce que c'est ?

Mme D. — Mets ces boucles d'oreilles.

AGNÈS. — D'où viennent-elles ?

Mme D. — Mets ces boucles d'oreilles et regarde-toi dans la glace.

*Agnès va à la glace, met les boucles d'oreilles.*

AGNÈS. — Au fond, maman, tu crois que c'est le manque de luxe qui me rend malheureuse.

Mme D. — Regarde comme tu es ravissante.

AGNÈS. — Ce n'est pas le manque de luxe qui me rend malheureuse. — Si ces perles étaient vraies, je les jetterais par la fenêtre.

*On sonne, Agnès va ouvrir.*

HÉLÈNE. — Bonjour Agnès. Oh ! vous avez de bien belles perles aux oreilles. Je les reconnais... Je suis passée chez mon bijoutier, les perles étaient vendues... J'étais sûre de les retrouver sur vous.

AGNÈS. — Vous vous trompez, Hélène...

HÉLÈNE. — Est-ce de votre âge de porter des bijoux de cette valeur ? Enlevez çà tout de suite ! Vous êtes incorrigible ! Comment agissez-vous, je vous le demande...

AGNÈS. — Vous vous trompez.

HÉLÈNE. — Vous agissez comme une grue, une horrible petite grue... — Vous allez renvoyer ces pierres d'où elles viennent avec un mot de refus très sec... ?



Mme D. : « *Mets ces boucles d'oreilles.* »
Agnès : « *D'où viennent-elles ?* »

*Agnès part dans sa chambre. Hélène se tourne vers Mme D.*

HÉLÈNE. — ...Comment Agnès peut-elle faire des choses aussi maladroites, aussi sottes !.., — Ma pauvre amie, surveillez-la, empêchez-la. Ne me démolissez pas mes échafaudages, ne me détruisez pas ce que je me donne tant de peine à mettre debout... Comment pouvez-vous supporter qu'on traite votre fille de grue, et c'est ce que vous faites en admettant des cadeaux... D'ailleurs, c'est bien ma faute. Je vous demande l'impossible. Vous vivez en recluses et je reconnais que ce n'est pas drôle... et que çà traîne... Si votre vie actuelle vous semble un peu lourde, pourquoi ne me le dites-vous pas ? Je l'allègerais... Vous reconnaissez que je vous aide et que la réussite approche...

Mme D. — Oui...

HÉLÈNE. — Eh bien, aidez-moi à vous aider et n'hésitez pas à me prévenir dès que cette petite sotte inventera une nouvelle bêtise. C'est promis ?

Mme D. — Oui, Hélène, je crois que vous avez raison. C'est promis.

# X

APPARTEMENT Mme D.

*Agnès, en imperméable, sort de sa chambre, va rapidement vers la porte.*

Mme D. — Agnès, où vas-tu ? où vas-tu ? Réponds-moi !...

APPARTEMENT HELENE

Mme D. — Et je suis sûre qu'elle est en train de faire une bêtise. Depuis hier, elle n'était plus la même.

HÉLÈNE. — Je vous ai assez répété de ne pas la laisser seule une seconde. Vous l'aurez voulu.



Agnès :
« *Nous n'avons pas de chance. Chaque fois que nous nous rencontrons seuls, il pleut.* »

Mme D. — Voulu quoi ?

HÉLÈNE. — Le pire, chère Madame... le pire pour vous.

Mme D. — Où est-elle ?

HÉLÈNE. — Si je le savais, nous irions la sauver de sa sottise. Car il n'y a pas l'ombre d'un doute. Elle est en train de faire du sublime, de se perdre et de gâcher tout.

CASCADE DU BOIS DE BOULOGNE

JEAN. — Je vous ai attendue tous les jours en pensant que vous ne viendriez jamais.

AGNÈS. — Je ne viens pas à votre rendez-vous. Je vous apporte une lettre.

JEAN. — Une lettre ? C'est donc des choses désagréables.

AGNÈS. — Très désagréables.

JEAN. — Alors, je la refuse.

AGNÈS. — Je vous demande de la lire. Je vous le demande.

JEAN. — Je la jette ?

AGNÈS. — *Oh ! Non... — Nous n'avons* pas de chance. Chaque fois que nous nous rencontrons seuls, il pleut.

JEAN. — Venez... abritons-nous.

*Jean entraîne Agnès vers la grotte.*

AGNÈS. — Alors, vous habitez cette grotte ?... Comme c'est curieux...

JEAN. — Je n'ai peut-être qu'un instant pour vous confier des choses capitales... Rendons cette minute interminable. C'est en notre pouvoir. Elle peut devenir une vie entière... Agnès... une vie entière et ne plus vous quitter.

*Enchaîné :* VOITURE DE JEAN
*Nuit. Jean et Agnès roulent sous la pluie.*

JEAN. — Partons... — Partons loin... — Vous ne dites pas non ? Je ne vous effraye pas ?... Agnès... Dites-moi que je ne fais pas un rêve absurbe. Dites-moi que vous inventez des obstacles, qu'il n'en existe pas entre nous, que tout est simple, clair, que rien ne nous sépare...

AGNÈS. — Lisez cette lettre.

JEAN. — Nous la lirons ensemble un jour, au soleil...



Jean : « *Agnès... un train part à 7 heures.* »

SQUARE DE PORT-ROYAL

*La voiture de Jean s'arrête : Agnès descend.*

JEAN. — Agnès... un train part à 7 heures. Il nous emporte. Nous avons juste le temps. je passe chez moi. Sautez dans un taxi. Vous me retrouverez à la gare. Gare de Lyon. Vite. 7 heures.

APPARTEMENT Mme D.

*Agnès entre, fait rapidement une valise. Rentre Mme D.*

Mme D. — Où vas-tu ?
AGNÈS. — D'où viens-tu ?
Mme D. — Tu lui as tout dit ?
AGNÈS. — Je n'ai rien dit.
Mme D. — Tu l'aimes.

# XI

APPARTEMENT HELENE

*Nuit.*

HÉLÈNE. — Mais mon cher ami, vous êtes stupide. Je vous ai prévenu que vous courriez à un échec et que ces femmes sont parfaites.

JEAN. — Oui, Hélène, je suis stupide. C'est vous qui aviez raison.

HÉLÈNE. — Alors, vous passez votre vie à attendre. Dans les escaliers, dans les grottes, dans les gares... Et vos affaires ?

JEAN. — Je ne peux pas travailler. Je ne peux plus parler à personne. Je ne peux plus lire, écrire, je ne peux plus vivre. Je n'ai plus l'ombre de volonté. Je suis un mort qui marche. Je voudrais dormir. Il y a des moments où j'ai envie de sauter dans ma voiture et de rouler jusqu'au sommeil, jusqu'à la catastrophe...

HÉLÈNE. — Je ne vous conseille pas les voyages. Vous feriez trente kilomètres pour revenir.

APPARTEMENT HELENE

*Jour. Hélène, à sa coiffeuse, se polit les ongles. Agnès et Mme D. restent debout au milieu de la chambre.*

Mme D. — Ma chérie... Nous sommes venues... enfin Agnès ne voulait pas venir. Mais je suis certaine que vous comprendrez ma démarche avec votre cœur... C'est une

démarche très sérieuse, très délicate, et qui me bouleverse. J'hésite d'autant moins à la faire que vous avez toujours été pour nous d'une bonté inimaginable ; c'est au nom d'une amitié ancienne que je vous parle...

*Sonnerie du téléphone.*

HÉLÈNE. — Vous permettez ?...

*Hélène décroche.*

HÉLÈNE. — Allo... oui, oui, c'est moi... oui... Mais partez mon ami, partez... Quoi ? Que je ne m'occupe pas de vous ? Je m'occupe de vous. Je ne m'occupe même de rien d'autre... Si, si. Que voulez-vous que j'y fasse... Eh bien, partez, partez.

*Hélène raccroche, se retourne vers Mme D.*

HÉLÈNE. — ...Je ne comprends pas un mot de ce que vous me dites.

Mme D. — Ma chérie... Vous nous aimez beaucoup. Vous nous en avez donné la preuve, et nous allons certainement nous comprendre. Je ne sais pas dans quelle mesure le rôle que nous jouons dans votre vie peut vous être utile.

HÉLÈNE. — Utile à rien, grand Dieu !

Mme D. — Agnès traverse une crise assez dure, et j'aimerais que vous et moi nous l'aidions, nous lui facilitions les choses... vous comprendrez que nous sommes trop liées à vous par la reconnaissance pour faire un geste sans votre accord.

HÉLÈNE. — Mon accord ?...

Mme D. — Si, si. Nous avons des devoirs envers vous. Agnès en souffre. Et j'aimerais entendre de votre bouche que vous la laissez libre.

HÉLÈNE. — Libre ?... Mais je vous laisse complètement libres. C'est vous qui n'êtes plus libres. Vous en êtes au mariage.

AGNÈS. — Au mariage !

HÉLÈNE. — Ma chère Agnès, vous êtes drôle. Vous rendez un homme fou, qu'est-ce que vous voulez que j'y fasse ? Choisissez vous-même : ou vous marier, ou tout dire... vous préférez que je parle ?

AGNÈS. — Maman, allons-nous en.

Mme D. — Mais un mariage est impossible !

AGNÈS. — Je m'y refuse.

HÉLÈNE. — Pourquoi ?

AGNÈS. — Si j'admettais cette solution horrible, à quoi aboutirait-elle ? Il apprendrait tout et personne ne se gênerait pour le lui dire.

HÉLÈNE. — Les gens ne sont pas des criminels, Agnès. Soyez donc une femme. Luttez... Ne gâchez pas éternellement votre vie. Vous parlerez après. Après les choses changent. Et, du reste, vous n'avez plus le choix.

AGNES (*à Mme D.*) — Allons, viens... viens.

APPARTEMENT HELENE

*Nuit. Jean entre.*

HÉLÈNE. — Eh bien, combien de kilomètres ?

JEAN. — Une centaine, aller et retour.

HÉLÈNE. — Alors ?

JEAN. — Ma résolution est prise. Elle est solide. — Et Dieu sait que nous ne sommes, ni vous, ni moi, de la race qui épouse.

HÉLÈNE. — Oh ! moi...

JEAN. — Vous vous voyez mariée ?

HÉLÈNE. — Oui... Et aujourd'hui, je peux vous le dire. Mais avec un seul homme.

JEAN. — Qui ?

HÉLÈNE. — Vous.

JEAN. — Hélène... vous désapprouvez mon mariage.



Hélène : « *Mais partez, mon ami, partez...* »

HÉLÈNE. — Non. C'est une fille qui vous convient à merveille. Vous avez beaucoup de chance.

JEAN. — Je suis si heureux de la tenir de vous et, après le rôle que je vous ai fait jouer, d'avoir enfin à vous demander un service propre, un service qui ne puisse vous causer aucune gêne... — Je remets mon sort entre vos mains. Dites-leur mes intentions. Je sens qu'il faudrait très peu de chose pour les convaincre.

HÉLÈNE. — Mais, mon cher Jean, pas si vite, pas si vite ! Il ne s'agit pas d'elles, il s'agit de vous... Il est indispensable que vous ne vous lanciez pas dans une aventure.

JEAN. — Vous m'avez dit qu'elles étaient parfaites.

HÉLÈNE. — Bien entendu, elles sont parfaites.

JEAN. — Si les choses aboutissent, je me mets complètement à leur disposition. Elles ont l'air d'éviter le monde. Si elles le désirent, nous ferons une cérémonie toute simple, sans personne.

HÉLÈNE. — Pourquoi ? Au contraire. Je vois un grand mariage. Laissez-moi organiser tout. Je m'en charge. Seulement, je vous le répète, pas si vite.

JEAN. — Non, le plus vite possible.

HÉLÈNE. — Jamais je ne me donnerai assez de mal pour être certaine de votre bonheur.

# XII

## LE MARIAGE

*A la sacristie. Hélène vient féliciter Jean. Elle chuchote à son oreille.*

HÉLÈNE. — J'ai peur de m'être complètement trompée sur cette petite. J'ai peur pour vous. Regardez les têtes. Renseignez-vous.

JEAN. — Me renseigner ?... Sur quoi ?... Auprès de qui ?

HÉLÈNE. — Auprès d'Agnès...

UN HOMME. — Félicitations.

## APPARTEMENT JEAN

*Lunch. Jean traverse le groupe d'invités, rencontre Mme D.*

JEAN. — Où est Agnès ?

Mme D. — Je ne sais pas.



Hélène : « *Elle était danseuse, mon cher.* »

*Jean ouvre une porte, celle de la chambre : Agnès est debout au milieu de la pièce.*

JEAN. — Venez. — Venez...

AGNÈS. — Je ne peux pas. Je ne peux pas. Je ne peux pas les voir. Je ne peux voir personne.

JEAN. — Venez...

AGNÈS. — Tuez-moi. Mais ne me traînez pas devant les gens.

*Agnès s'agenouille aux pieds de Jean, lui prend la main.*

JEAN. — Laissez-moi.

AGNÈS. — Faites de moi ce que vous voudrez, je le mérite. Mais je vous supplie...

JEAN. — Laissez-moi.

AGNÈS. — Puisque Hélène vient de tout vous dire à la sacristie. Puisque vous savez tout...

JEAN. — Je ne sais rien. Et je ne veux rien savoir... Vous m'entendez ?

*Jean dégage sa main d'un geste sec. Agnès tombe évanouie ; il la porte sur le lit, ressort en croisant une femme de chambre.*

JEAN. — Madame vient de s'évanouir. Occupez-vous d'elle, soignez-la.

*Jean sort dans la cour, monte dans sa voiture, voit arriver Hélène.*

JEAN. — Hélène ! Hélène !

HÉLÈNE. — Vous avez l'air dans tous vos états. Qu'y a-t-il ?

JEAN. — Hélène, expliquez-moi... Quelle est cette horrible histoire dans laquelle je me trouve et à laquelle je ne comprends rien... Je vous en prie, Hélène. Parlez-moi. Ne craignez pas de me faire du mal. Je deviens fou. Il faut que je sache.

HÉLÈNE. — Rien de plus simple. Vous avez épousé une grue. Elle était danseuse, mon cher. — Vous m'avez joué un tour. Je vous en ai joué un autre.

JEAN. — Vous !

HÉLÈNE. — Moi. On dirait que vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme qui se venge.

JEAN. — Vous ! Vous !

HÉLÈNE. — Ne soyez pas absurde. Vous êtes marié avec une grue. Il ne vous reste qu'à en supporter les conséquences... — Je vous trouve tout à coup bien sentimental.

JEAN. — C'est abominable.

HÉLÈNE. — Puisque vous vous attendrissez sur votre ménage, ne vous sauvez pas. Retournez auprès d'Agnès... Vous ne serez pas seul à la consoler. Tous ses amants sont chez vous. Et il y a foule !

*Jean démarre.*

# XIII

APPARTEMENT JEAN

*Nuit. La voiture de Jean s'arrête devant le perron. Jean descend, traverse le vestibule, arrive à la porte de la chambre au moment où en sort Mme D.*

Mme D. — Elle est très mal. Elle a eu trois syncopes. Son cœur peut flancher d'une minute à l'autre. Je suis très inquiète. Il faut faire quelque chose...

JEAN. — Chère Madame, je vous en prie... je vous en prie, laissez-moi.

*Jean entre dans la chambre, vient s'asseoir sans rien dire au chevet d'Agnès. Celle-ci parle d'une voix faible.*

AGNÈS. — Vous êtes là... Peut-être, avec le temps, vous me pardonnerez. Mais ne vous dépêchez pas... Tant de filles honnêtes deviennent des femmes malhonnêtes. Je serai peut-être un exemple du contraire... Je ne suis pas encore digne que vous vous rapprochiez de moi. Attendez. Laissez-moi seulement l'espoir... Vous jugerez ma conduite. Trop heureuse si vous acceptez un peu ma présence... Dites-moi le coin de votre maison où vous permettriez que j'habite. J'y resterai sans me plaindre... Je ne suis pas méchante... Je me connais... J'ai été faible... Je vous aimais, c'est ma seule excuse... Je n'ai pas eu la force de vous ouvrir les yeux... Rappelez-vous la lettre que vous n'avez pas voulu lire. Ce n'était pas drôle... Vous pouvez m'oublier... Je ne vous dérangerai plus... c'est facile...

*Elle ferme les yeux.*

JEAN. — Agnès... — Agnès... Accroche-toi à la vie de toutes tes forces. Accroche-toi Accroche-toi à moi... Je t'aime... Tu ne peux pas me quitter... Tu ne peux pas partir... Accroche-toi, fais un effort... Lutte...

AGNÈS. — Je lutte.

JEAN. — Tu es ma femme, Agnès, je t'aime. Reste avec moi, reste... C'est un ordre que je te donne. Tu ne peux pas me désobéir. Reste... reste avec moi... Reste.

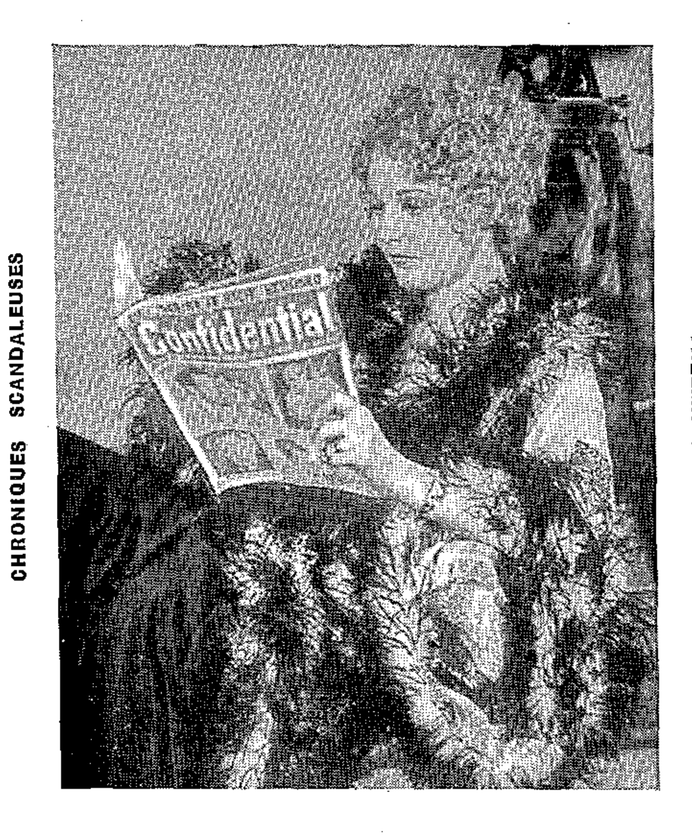
AGNÈS. — Je reste.

**FIN.**



# HOLLYWOOD

CHRONIQUES SCANDALEUSES




THELMA TODD

# OU LE COMPORTEMENT DES MORTELS

## par Kenneth Anger

*Du scandale Arbuckle à l'affaire Confidential (suite)*

Le trépas de l'hallucinant Age d'Or (1) des années 20 fut irrévocable et subit : en signe de deuil, avec la chute des cours de Bourse, on vit s'allonger les jupes, des genoux libertins du Jazz Age aux chevilles. L'univers s'assagit, après une griserie qu'on avait pu croire éternelle.

Hollywood survécut au « Crash » et à la Dépression qui en résulta après 1930 — sa légende survécut aussi — mais les murs de Babylone avaient été lézardés par le cataclysme, et par les crevasses, un doute — encore ténu mais inquiétant — s'infiltrait. Il était impossible d'oublier les fortunes anéanties en un jour, les étoiles déchues d'un an à l'autre, ainsi que les problèmes autrement graves qui se posaient à la nation : le chômage, les grèves, la fermentation sociale ; cependant que venaient d'Europe les grondements sourds d'une agitation qui ne présageait rien de bon.

---

(1) Voir le début de cette étude (L'Olympe ou le comportement des Dieux) dans notre numéro 76 (novembre 1957). Cette étude est extraite de Hollywood-Babylone, à paraître aux Editions *Jean-Jacques Pauvert.*

## LES ANNEES CREUSES

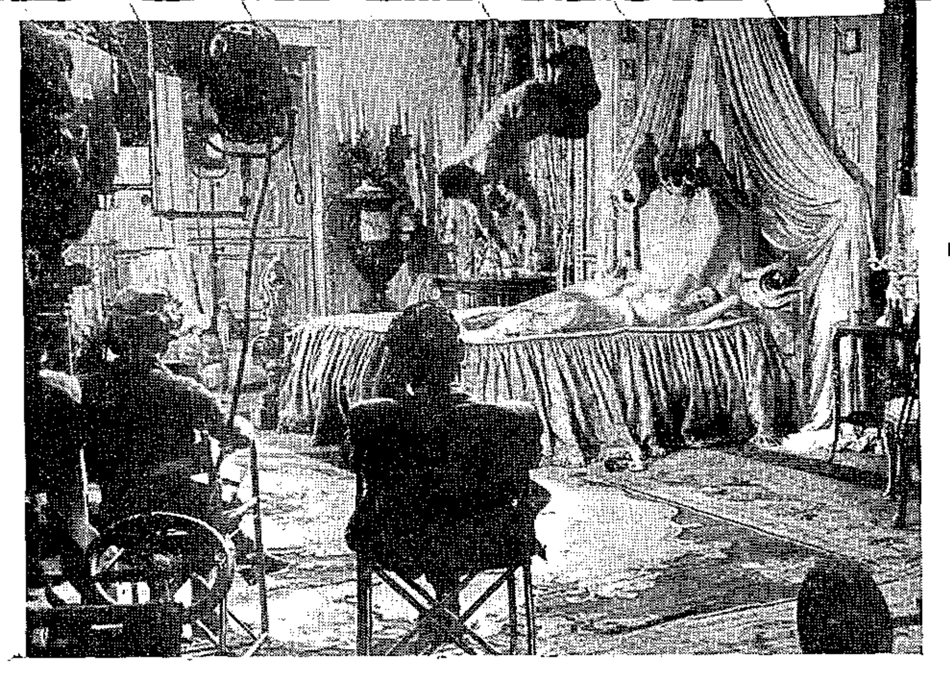
La Dépression porta un coup brutal à la Mythologie des Stars ; si le « star-system » survécut, les stars purent réfléchir à loisir à leur prétendue éternité. Les grandes vedettes des années 20 croyaient véritablement à leur « stardom » — ce caractère quasi-sacré qui les distinguait des autres mortels et transfigurait leur chair en celle de Dieux. Il suffit, pour s'en persuader, de considérer le comportement, public et privé, de personnages tels que Gloria Swanson, Douglas Fairbanks, Barbara La Marr, Charles Farrel, Clara Bow et Valentino ; tous prétendaient s'identifier à des divinités — en l'occurrence Perséphone, Mercure, Proserpine, Apollon, Aphrodite, et le grand Dionysios — auquel Rudy prêtait son regard velouté de bel animal. Et, comme Gloria, Norma Desmond s'écriait : « *Les étoiles sont éternelles* », réplique au célèbre vers de Blake : « *Si les étoiles doutaient, elles s'éteindraient aussitôt* ».

Pendant cet âge angoissant qu'inaugura l'année 1930, les étoiles eurent bien des raisons de se faire des soucis. Certaines préférèrent s'éteindre ; du moins le firent-elles comme il sied aux Dieux, s'offrant en sacrifice sur leurs propres autels. Le suicide des « hasbeens » devint courant.

Mais les grandes stars feignirent de ne rien remarquer. En 1932, Miss Joan Crawford, une des rares déesses flamboyantes de l'époque du muet qui réussit à échapper à l'holocauste du parlant, estima le moment venu de publier un manifeste intitulé « Dépensez ! », vaillante déclaration des droits de la vedette, dans *Photoplay,* l'un des fan-magazines les plus en vogue : cette étude, parue sous sa signature, proclame qu'en dépit de la crise et des souffrances de la nation, il est du devoir d'une star de ne point renoncer au train de vie extravagant que le public attend d'elle : il lui faut s'entourer de luxe, se parer de fourrures et de bijoux, posséder une garde-robe étincelante : alors seulement les fans sont satisfaits et l'argent circule. Et Miss Crawford d'inciter son public à l'imiter, à reprendre confiance dans un système économique « Made in U.S.A. ». « *Tout ce que je gagne, je le dépense* » s'écrie-t-elle. C'était toujours en apparence le fameux « Hollywood Way of Life », les luxueux sports-cars, le tourbillon d'une vie mondaine forcée, une cascade de cocktails, de soupers de minuit dans les night-clubs à la page, de garden-parties tapageuses. Mais l'on avait beau être très gai, le trac ne s'en devinait pas moins. Car, en définitive, il ne s'agissait que d'une feinte quelque peu désespérée — quelque chose était mort : avec l'insouciance de l'Age d'Or, son assurance aussi avait disparu, et pour toujours. Et les grandes stars, sous leurs masques de gaieté, n'étaient pas sans ressembler aux aristocrates condamnés du conte de Poë, *Le Masque de la Mort rouge,* assiégés dans un fastueux château par la peste qui ravage le pays.



DEVOIR D'UNE STAR



LA SERRE CHAUDE HOLLYWOODIENNE...

## LES REPRISES DU SCANDALE

Le scandale ne disparut pas pour autant du Hollywood de cette angoissante décade *Comme* le « star-system » il avait survécu à l'holocauste, souvenir hardi de l'Age d'Or — et le scandale, il faut bien le dire, est la tare héréditaire, la syphilis que Hollywood emportera dans la tombe, que sa fin soit assurée par des colères angéliques ou nucléaires.

Mais les scandales des années 30 ne sont que des « re-makes », du « déjà vu ». Rien, en matière de scandales, ne pourra rivaliser avec le Hollywood-Babylone des années 20, où même les délits revêtaient un caractère mythologique. Avec l'évanouissement de cette chimère l'auréole de gloire hollywoodienne pâlit et, par-dessus tout, la croyance absolue des stars en la réalité de leur « droit divin » qui les soustrayait aux lois des simples mortels. Tous les thèmes scandaleux déjà établis sont là, bien sûr : la Drogue, le Meurtre, le Suicide hantent toujours les ruines ; on reconstruit hâtivement les ménages dans les faubourgs mauves et écarlates et les proches cités de la Plaine. Mais une sordidité, une bêtise, une pernicïosité nouvelles ont envahi les temples éventrés de la gloire disparue; que nous soyons fidèles des salles obscures, fans, ou sociologues, nous pouvons nous demander si la religion hollywoodienne conserve désormais *la foi* totale. L'ombre d'un doute a obscurci le brillant visage de plus d'une étoile : sommes-nous devant des Dieux ou des mortels ?

Si nous examinons les scandales des années 30, nous nous apercevons qu'en général le côté délirant, l'attrait sublime qui faisaient la grandeur des scandales de l'Age d'Or, sont à peu près absents. Il semble aussi que le grand public — au moins temporairement — était lassé de ces chroniques; aucun scandale des années 30 mettant en cause Hollywood et les stars ne souleva le tollé général que provoquaient les scandales légendaires de la décade précédente.

## LE BANQUET DES REPUTATIONS

Hollywood a toujours eu le goût des potins de coulisse à l'intérieur des studios — divertissements méchants ou anodins communs à toutes les formes de show-business. Mais dans la serre chaude hollywoodienne, ces racontars enfantés par des imaginations nécrosées, s'épanouirent en des formes particulièrement repoussantes : monstrueuses fleurs vampires, dévoreuses de la chair des vivants et des morts, auxquelles rien n'est sacré — la vie humaine, les enfants, le mariage ou la mort. Tout est dévoré sans discrimination — les carrières, la vie intime des personnages, des artistes, des noms de toute envergure — et ce qui émerge, après le processus de digestion du scandale, n'a pas de nom — un souffle pestilentiel et flétrissant qui tue, qui corrompt tout ce qui est pur.



MURNAU : MORT POUR ALBERT

Ces mauvaises langues allèrent bon train sur les plateaux tout fraîchement insonorisés, dans les loges d'habillage ; elles chuchotèrent dans les salles de projection, ou crièrent à tue-tête pour couvrir les swings et les rhumbas du night-club « Trocadéro » — elles papotèrent au « Brown Derby » à l'heure du déjeuner et, impitoyablement, lacérèrent la chair des starlettes et des cadavres, des caïds du jour et des « has-beens » défunts, en un vorace et hilare banquet de réputations.

Ainsi fut « détruit » par les mauvaises langues de Hollywood plus d'un grand nom ; celui de Murnau, par exemple, importation exotique de grand prix, installé comme un Jupiter à la Fox, traité à son arrivée en hôte d'honneur de Hollywood. Sa mort violente en 1931, survenant juste après son retour et l'achèvement de *Tabou,* déchaîna les destructeurs de réputations qui s'ingénièrent à flageller le cadavre de ce grand artiste, l'accusant de perversité, allant jusqu'à dire qu'on l'avait découvert en une position équivoque dans la puissante auto où il avait trouvé la mort ; bien plus, que la cause véritable de l'accident était l'attention trop particulière que le metteur en scène portait à son jeune chauffeur Albert, quand l'automobile fonçait à plus de 120 à l'heure. La vérité est que Murnau, comme l'ange venu quérir Loth à Sodome, était un artiste trop pur, trop bon et surtout trop intègre pour que Hollywood le tolérât longtemps.



SUR LE BOULEVARD DU CREPUSCULE

## MARLENE ESPIEGLE

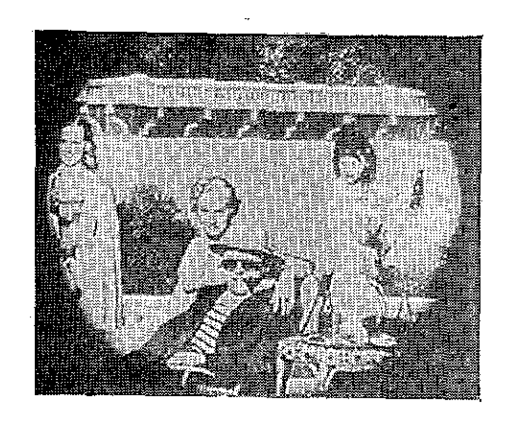
Une autre importation germanique que les langues jalouses s'efforcèrent d'anéantir fut la fabuleuse et hautaine Cybèle, Marlène Dietrich. A travers les cocktails et les décors sternbergiens en construction, coururent des échos de variations sur le thème des amitiés masculines et féminines de Marlène, que colportaient les personnes les plus diverses, depuis ses rivales malheureuses jusqu'aux ouvriers brimés. Et quand un soir Marlène, avec une sublime désinvolture continentale, fit une apparition sur le Boulevard du Crépuscule en pantalon, ayant acquis un goût espiègle du travesti sous la bienveillante direction de Joë Sternberg, les rumeurs — qui jusqu'ici s'en étaient tenues aux « huis-clos » du cercle vicieux de Hollywood — semblèrent trouver une confirmation éclatante et furent transmises en une confidence gigantesque à toute la nation, objets de fascination et de spéculation générales. Mais Marlène aimait porter le pantalon et elle le porta, comme George Sand et la Pucelle l'avaient fait avant elle. Et en fait, bien que Marlène en pantalon eût primitivement été un vrai scandale public, la mode fut bientôt lancée et les jeunes filles d'un bout à l'autre du pays se mirent à porter le pantalon de leur boy-friend. Parce que c'était amusant (et peut-être aussi parce que cela satisfaisait quelque désir inconscient et inavoué), on vit bientôt un peu partout les femmes américaines se mettre à porter le pantalon — rebaptisé « slacks » — et c'est maintenant devenu, pour le meilleur ou pour le pire, une institution nationale.

MONTEZ ME VOIR...



## MAE LA MAGNIFIQUE

Magnifique gaillarde, Maë West fit son entrée à Hollywood en 1932 avec un contrat de la Paramount, portée par une vague publicitaire de « succès de scandale » new yorkais ; une série de pièces osées, écrites et jouées par elle avec style et brio, et dont les titres allaient vertement de *Sex* à *The Pleasure Man,* lui avait conquis Broadway. Elle devint vite partie intégrante de la mythologie hollywodienne et créa à l'écran un mémorable personnage de Vénus mûre, franche et avertie, qui savait ce



A XANADOU...

qu'elle voulait et comment l'obtenir, et pour qui l'amour était avant tout un jeu. Certaines de ses répliques devinrent célèbres dans tout le pays et entrèrent dans les mœurs américaines : « *Il faudra monter me voir* » et « *J'aime un homme qui prend son temps* ». Les Américains lui ouvrirent les bras de bon cœur. Pas tous cependant. Retiré dans son Xanadou, une forteresse juchée sur une montagne californienne, Hearst, devenu avec l'âge de plus en plus aigri, déversait son spleen dans ses journaux. Faisant preuve d'une singulière absence d'humour, il se retourna contre Maë West, la courtisane d'Amérique, la qualifiant, dans les éditoriaux de ses journaux, de « monstre de lubricité » et proclamant qu'elle était une menace pour « l'Institution Sacrée de la Famille Américaine », qu'il fallait la pourchasser à travers les villes et l'expulser du pays à coups de pierres comme une négresse voleuse et prostituée. Hearst s'en prit à son dernier film, *Klondyke Annie,* déclarant que c'était un spectacle dégoûtant et corrupteur que tous les gens de bien devaient fuir. Comme les éternelles ligues de femmes puritaines étaient toujours en quête de chats à fouetter, la clameur fut reprise à travers le pays et les films de Maë West interdits dans différentes communautés sous la pression des organisations de bonnes mœurs. Les puissants journaux de Hearst leur refusèrent toute publicité (comme plus tard à *Citizen Kane),* et Maë commença d'avoir des ennuis avec la Paramount.

Maë savait bien de quelle légende elle était l'objet, et il faut dire qu'elle faisait l'impossible pour lui être fidèle dans la vie réelle. Le scandale était devenu pour elle une sorte de seconde nature qu'elle ne tentait nullement de rejeter. Pendant le tournage de *Ce n'est pas un péché,* elle arrivait au studio escortée de jeunes costauds — ses gardes du corps — qui ne la quittaient pas d'une semelle de toute la journée. Il semble qu'elle avait reçu des lettres anonymes, menaçant de la kidnapper et fixant une rançon astronomique. Personne ne sut au juste si c'était vrai ou s'il s'agissait simplement de publicité. En tout cas cela s'accordait parfaitement avec la légende de Maë West. Et au studio, entre les prises de vues, elle disparaissait dans sa loge de satin rose, avec son escouade de « gardes du corps » bien musclés et l'on pouvait lire sur sa porte une pancarte : « *Ne déranger qu'en cas d'incendie* ».

## ENIGMES SANS MYSTERE

Des meurtres hollywoodiens postérieurs à 1929, un élément essentiel est absent : le mystère. Après l'insanité de l'assassinat de William Desmond Taylor en 1922, crime demeuré impuni, les meurtres des années 30 sont bien ternes. Ce n'est pas que le dossier soit vide. Mais que nous importe qu'un producteur se soit fait assassiner par son gigolo mexicain qui s'enfuit des Etats-Unis avec sa fortune ? Que nous importe les diverses starlettes violées et tuées sur les routes peu fréquentées de Malibu ou dans les recoins du Laurel Canyon ? La découverte du cadavre d'un costumier de MGM — même célèbre — vêtu d'un simple soutien-gorge et le crâne ouvert, dans des lieux publics fréquentés par les marins de Long Beach, ce n'est pas très original. Des histoires aussi scabreuses se retrouvent dans les faits-divers de toutes les métropoles. Quelquefois cependant, un meurtre put prétendre atteindre les hauteurs de l'Age d'Or : tel fut le cas de celui de Thelma Todd. L'affaire n'était pas totalement dépourvue de pittoresque et, en son temps, provoqua quelques remous dans la presse populaire — toujours sous le joug du sinistre Hearst — et toujours fidèle à sa formule, « le scandale paie ».

PARTENAIRE DES MARX...

## LA VOIE DE GARAGE

Thelma Todd était une blonde comédienne de films burlesques autrefois partenaire des Marx Brothers ; elle avait formé un « tandem » avec Zazu Pitts, pour une série de comédies de Hall Roach, films de série B qui connurent un succès considérable En 1935 on la trouva morte dans sa voiture sport, ses vêtements chics en désordre, enfermée dans le garage du metteur en scène Ronald West, à Santa Monica. L'enquête aboutit à ce verdict étrange : « Mort par asphyxie au monoxide de carbone », à peu près aussi digne de foi dans de telles circonstances que la mort d'Ince « par indigestion ». Mais dans ce cas comme dans celui de Taylor, les éminences grises des studios étaient intervenues pour étouffer le scandale ; la justice californienne étant quelque peu vénale. Car il y avait des détails bizarres qui cadraient mal avec le verdict « officiel » : en particulier, puisqu'elle était morte asphyxiée, comment se faisait-il qu'il y eut du sang sur ses lèvres ? Après un interrogatoire serré par la police, le metteur en scène West finit par avouer que Thelma et lui avaient eu plus tôt dans la soirée une violente querelle au cours de laquelle il l'avait jetée à la porte de sa maison. Thelma avait martelé la porte à coups de pieds pendant dix minutes, hurlant des obscénités à l'intention de West, et cette scène de pas de porte avait effectivement été entendue par plusieurs personnes du voisinage. Ces témoignages, et les traces de coups de pieds sur la porte, vinrent confirmer l'alibi de West.

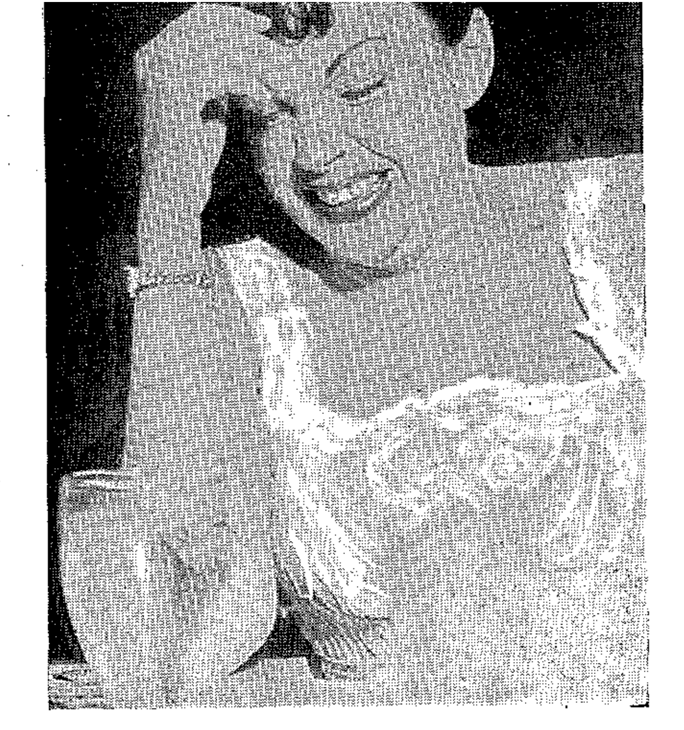


UNE STARLETTE SE PEND...

On apprit que Zazu, généreuse à l'excès — après avoir créé dans *Greed* un hallucinant personnage d'avare — avait prêté plusieurs milliers de dollars à Thelma pour lui éviter des ennuis, mais que l'écervelée Thelma ne s'était pas empressée de les rendre. Thelma avait eu besoin d'argent pour combler le déficit d'une boîte de nuit mal gérée par elle et West, et que l'austérité des années de la Dépression empêchait de prospérer. Son avocat tenta d'ouvrir une seconde enquête tendant à prouver qu'en réalité Miss Todd avait été assassinée par les tueurs à gages d'un gangster notoire venu de Chicago à Hollywood, qui avait mis sur pied en Californie un « racket » de jeu, et avait voulu forcer Thelma à accepter une salle de jeu clandestine dans son club « Thelma Todd's ». Devant son refus réitéré, il avait juré vengeance. Comme l'affaire Taylor, l'affaire Todd demeure une énigme.

## MISE EN SCENE FUNEBRE

Avec le « Crash » commença, à Hollywood, une véritable ère du suicide, symptôme évident de la quête d'un ultime et sombre refuge où fuir un monde devenu hostile ou indifférent. Une légion de Grands, de moins grands, d'étoiles oubliées, de « petites mains » renvoyées, de starlettes trahies, de figurants sans figuration, choisit cet affligeant trépas. Une touchante volonté d'originalité singularisa certains de ces suicides : des « has beens » réendossaient, pour la minute de vérité, le costume ancien de leur plus grand rôle ; une starlette, dans le simple appareil d'un costume de bain argenté, grimpa sur les hauteurs de Hollywood jusqu'à l'emplacement d'une construction publicitaire des plus insolites (elle existe toujours) : une série de lettres géantes en tôle, hautes comme des maisons de cinq étages et se profilant à la crête des collines sur plus d'un kilomètre, qui forment le



JUDY GARLAND : PLUSIEURS REPRISES

mot « HOLLYWOODLAND », géniale trouvaille d'un *agent immobilier* hollywoodien pour faire valoir ses terrains. Arrivée là, cette créature agile et désillusionnée escalada l'échafaudage qui supportait l'immense « H » et ayant lancé de ce sommet son mince costume de bain à une foule de fans imaginaires massés en bas, plongea tête première sur les rochers où elle atterrit dans un massif de cactus. Son agonie dura quatre jours, au cours desquels une équipe de médecins retira mille deux cent quatre-vingt-cinq épines de cactus de son beau corps fracassé.

**LE CHEMIN DU SECONAL**

Pendant les années 30 on vit apparaître sur le marché aux Etats-Unis un produit pharmaceutique qui bénéficia aussitôt de la plus grande popularité, une pilule somnifère aux barbituriques appelée Seconal, qui se tailla bientôt — parallèlement à son énorme succès — une réputation aussi terrible que celle du Stalinon. Le Seconal n'était pas à proprement parler nocif, mais il suffisait de forcer le moins du monde la dose, ne fût-ce que de quelques pilules, pour sombrer dans un sommeil profond et trépasser sans douleur. Il y eut des milliers de morts volontaires au Seconal aux Etats-Unis pendants les années 30 et 40, et des centaines à Hollywood, où il était certain, pour des raisons particulières, que ce produit serait bien accueilli. Bien des Hollywoodiens empruntèrent grâce au Seconal le chemin de l'oubli. Ne nous attardons pas aux figurants affamés, aux coiffeurs en proie à des maîtres chanteurs, et considérons les célébrités.

Se suicidèrent au Seconal : Lupe Velez + 1944, dans sa propriété de Beverly Hills ; Carole Landis + 1948, dans sa villa au bord de la mer à Santa Monica ; Robert Walker + 1951, dans la salle de bain de son appartement à Hollywood. La tentative la plus récente est celle de Susan Hayward, sauvée de justesse par un lavage d'estomac ; la



LUPE ET TARZAN : LIAISON ORAGEUSE



**HARLOW ET GABLE DANS** RED DUST **: LE PLUS BRULANT...**

palme de la persévérance revient de droit à Judy Garland, qui tenta à plusieurs reprises d'en finir au somnifère, au gaz ou au rasoir, entre des séjours dans diverses cliniques de désintoxication. L'assistant de Murnau, Herman Bing, mit fin à ses jours en 1947, et tout l'esprit des sacrifices volontaires de Hollywood se trouve résumé dans une phrase du grand metteur en scène des musicals des années 30, Busby Berkeley, qui déclara après avoir vainement tenté de se suicider en 1946 en se tailladant les poignets à coups de rasoir : « *There is no come-back for a has-been* » (Il n'y a pas de retour pour un déchu).

Le suicide de Lupe Velez est peut-être le plus hallucinant et le plus révélateur. Sa frénésie de tous les instants avait valu à cette comédienne, partenaire de Leon Errol dans les burlesques de Hall Roach, le surnom de « spitfire mexicain ». Elle était connue pour sa liaison orageuse avec le « Tarzan » Johnny Weissmuller ; les coups d'ongle qu'elle lui infligeait posaient des problèmes aux maquilleurs, mais il faut dire que Johnny prit un soir une revanche spectaculaire au « Ciro's », le plus exclusif des night-clubs du Boulevard du Crépuscule, en lui lançant une table avec tous ses couverts à la tête. Les ennuis de tout genre que lui occasionnaient sa conduite acculèrent Lupe au suicide, mais elle résolut d'en faire l'un des plus beaux moments de sa vie, de transformer la tragédie en apothéose.

Elle commença par commander des centaines de corbeilles de fleurs, et lorsque sa maison fut transformée en la plus précieuse des serres, convoqua sa visagiste et son coiffeur pour une dernière toilette qui surpassât toutes les autres en beauté, revêtit une robe de lamé-or et se couvrit de bijoux. Après un festin solitaire à la lumière des chandeliers, au cours duquel on lui servit les mets épicés de son pays natal, elle monta dans sa chambre, avala un tube de Seconal et s'étendit sur son lit pour attendre la mort. Au bout d'une demi-heure, la savante mise en scène prend brusquement un tour imprévu que ne désavouerait pas Bunuel. Le Seconal réagit sur les épices au grand détriment de la chambre mortuaire, et Lupe doit s'élancer dans la salle de bain ; elle glisse sur les dalles en se penchant sur la cuvette, y tombe la tête en avant et se brise la nuque. On la retrouva ainsi, toujours parée de ses plus beaux atours, la tête immergée dans l'eau polluée.

**JEAN ET PAUL**

C'est à un même désir d'une fin retentissante qu'avait obéi Paul Bern, une des éminences grises de la MGM, quand il agença les détails de son suicide, en 1932, après deux mois d'une vie conjugale tourmentée avec Jean Harlow, « la Blonde Platinée », l'étoile la plus sexy de Hollywood. Il avait déjà tenté de se suicider à la mort de sa première épouse, Barbara La Marr, dont il fut le sixième mari. On le découvrit dans le boudoir de Jean,

une balle dans la tête ; son corps nu, ruisselant de Mitsouko, le parfum favori de sa femme, gisait, tel celui d'une victime immolée devant un autel, aux pieds de la coiffeuse resplendissante de cristal et d'or. Sur celle-ci, on trouva le billet suivant : « *Chérie Adorée, il n'y a malheureusement pas d'autre moyen pour moi de réparer le mal terrible que je t'ai fait et d'effacer mon abjecte humiliation. Je t'aime. P.S. Tu comprends que hier soir n'était qu'une comédie. Paul.* » Apparemment, il n'avait pas su satisfaire la fleur la plus tropicale de Hollywood.

Celle-ci venait de terminer, avec Clark Gable pour partenaire, le tournage du triomphe de sa carrière, *Red Dust* (1), le film le plus brûlant qui ait jamais été fait à Hollywood. *Red Dust* fut le premier d'une série de succès qui firent de Jean la vedette la plus cotée de l'époque : *Bombshell, Dinner at Eight, China Seas* et *Libeled Lady.* Elle eut avec William Powell, son partenaire dans son dernier film, une liaison très remarquée, dont le dénouement imprévu et brutal fut sa mort en juin 1937, à vingt-six ans, dans une clinique de Los Angeles. Au cours de ses funérailles, auxquelles assistait le Tout-Hollywood, la foule des fans hystériques se rua sur les couronnes mortuaires dont les amateurs de souvenirs se disputèrent les lambeaux. Trois de ses admirateurs les plus fidèles choisirent de la suivre dans la mort au cours des jours suivants.

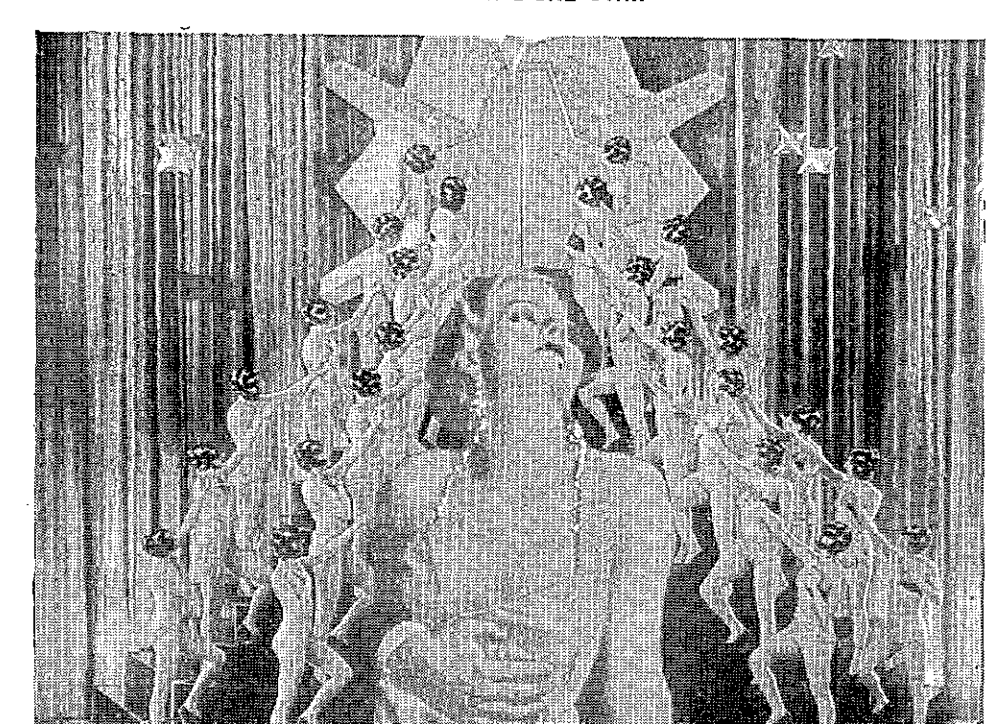
## APOTHEOSE D'UNE STAR

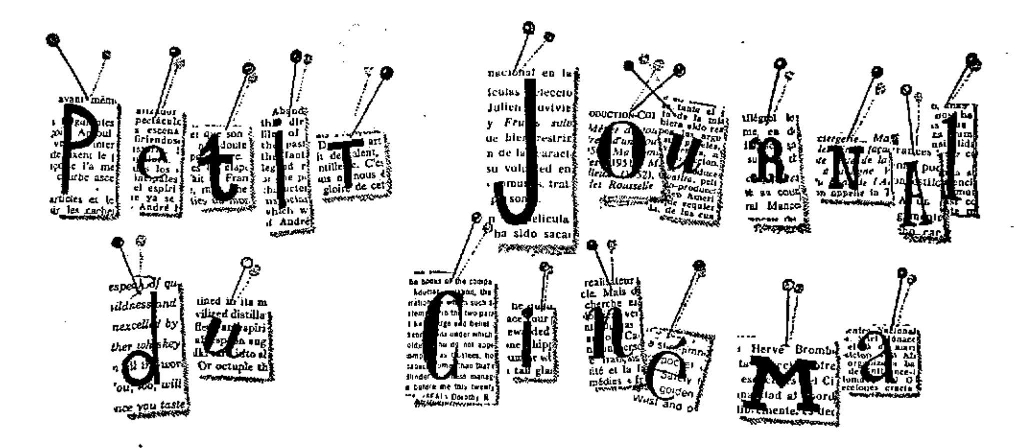
Je me souviens d'un court métrage MGM intitulé *Our Jean Harlow,* hommage au souvenir de l'étoile défunte et tentative de « stardom » posthume préfigurant *The James Dean Story.* La dernière image est celle du beau visage de Jean, auréolé d'une chevelure lunaire et serti comme une pierre précieuse au centre d'une étoile scintillante, en un truquage qui vaut ceux de Méliès. L'Etoile vivante sourit — un sourire nostalgique. Une voix d'homme susurre : « *Adieu, Jean* » et le chœur et l'orchestre attaquent un crescendo d'apothéose. L'étoile et son radieux fardeau commencent à s'éloigner en une lente ascension à travers la nuit dont l'obscurité se pique d'étoiles. Tandis que les fidèles sanglotaient dans la salle, l'astre finit pas disparaître, ayant trouvé sa place parmi les Corps Célestes pour l'éternité.

(*A suivre.*) Kenneth ANGER.

(1) Ce film connut un succès exceptionnel dans les salles spécialisées des pays d'Amérique latine, où la version distribuée était savamment enrichie de gros plans de pornographie pure. On peut voir une ancienne copie de cette version de temps à autre au Téatro Shangaï, un cinéma très particulier de la Havane.

APOTHEOSE D'UNE STAR






## CINEMATHEQUE FRANÇAISE

L'événement cinématographique du mois sera passé relativement inaperçu.

Ce fut le congrès international des Historiens de Cinéma qui s'est tenu à la Cinémathèque Française du 31 octobre au 4 novembre, salle du Musée Pédagogique.

Ce colloque réunissait des représentants de la plupart des pays adhérents à la F.I.A.F. parmi lesquels je cite au hasard de ma mémoire MM. Toeplitz pour la Pologne, J. Leyda pour les U.S.A., Fernando Cuinca pour l'Espagne, Mme Kavakita pour le Japon, le Professeur Lebediev pour l'U.R.S.S., P.-E. Salès Gomès pour le Brésil, Gerard Lamprecht pour l'Allemagne et beaucoup d'autres dont les noms ne viennent pas immédiatement sous ma pointe Bic.

Le plan de travail était celui-ci : un rapport national sur l'apparition du cinéma dans chacun des pays représentés et sur l'histoire du fait cinématographique à l'intérieur dudit pays. Chacun de ces rapports faisait ensuite l'objet d'une discussion. Certaines, on s'en doute, furent vives, la plus mémorable ayant été, comme il se doit, le duel opposant les délégués danois et allemands sur le point de savoir laquelle des deux écoles — allemande ou danoise — avait influencé l'autre.

Epique d'un autre point de vue fut la séance où G. Lamprecht présenta des documents de sa collection personnelle, dont un film assez extraordinaire de Max Reinhardt *L'île heureuse*. Mais il avait gardé pour la fine bouche un fragment sans titre dont il demandait aux congressistes de l'aider, s'ils le pouvaient, à déterminer l'âge et l'origine. Sur l'écran on pouvait voir... deux chiens se poursuivant...

Assez charmante aussi la réception des délégués dans les immenses salons illuminés de l'Hôtel de Ville au cours de laquelle j'ai appris — j'aurais dû le savoir sans doute — de l'actif M. Perrot, dernier des premiers spectateurs de la Naissance du cinéma, que le premier récit publié de la séance du 28 décembre 1895 figurait sous sa plume dans un Bulletin municipal — mon Dieu ! j'ai oublié la date : 1920 et quelques ! Ce qui est sûr en tout cas, c'est qu'à cette occasion M. Perrot s'est aperçu que la presse quotidienne de la fin décembre 1895 ne faisait aucune mention de cet événement sans importance.

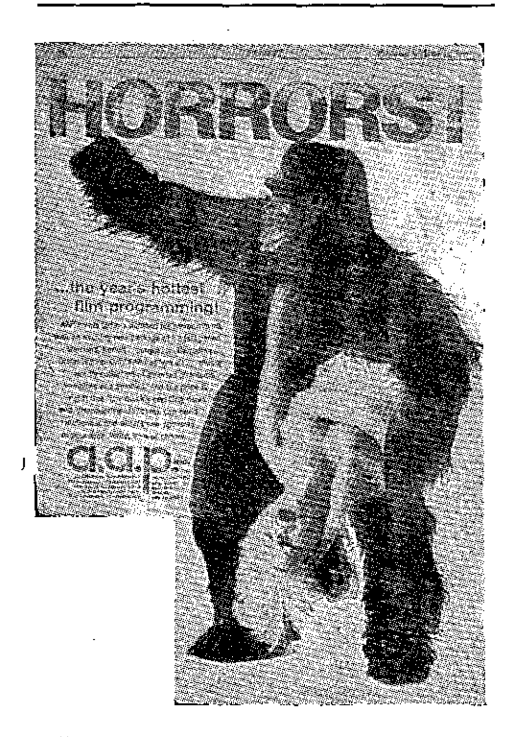
Que vous dire encore ? Que le tragique incendie de la Cinémathèque de Sao Paulo l'aura au moins enrichie d'un film... celui de l'incendie de la Cinémathèque de Sao Paulo.

Mais pour le public habituel de la Cinémathèque Française ç'aura été aussi l'occasion de trois festivités : une brillante et sensationnelle causerie de Jean Renoir, une timide, passionnante et émouvante causerie de Rossellini et la présentation du prodigieux bout à bout de 8.000 mètres des rushes de *Que viva Mexico*. — A. B.

## LA VENGEANCE DE STALINE

Non il ne s'agit pas d'un serial, mais d'un nouvel épisode des avatars subis par le fameux film de Petrov : *La Bataille de Stalingrad*. Depuis la mort de Staline en 1953, le mauvais sort poursuit les deux époques de cette gigantesque bande. Dans la *Pravda* du 3 novembre, le maréchal Koniev dresse un sévère réquisitoire contre le maréchal Joukov et nous apprend, entre autres, que l'ancien ministre soviétique avait fait modifier le scénario de la *Bataille de Stalingrad* pour s'attribuer dans la nouvelle variante du film, *La Grande Bataille*, tout le mérite de la victoire. « *Dans le nouveau scénario*, écrit le maréchal Koniev, *sur l'intervention personnelle de Joukov le plan de la bataille de Stalingrad est présenté comme exclusivement son œuvre et celle du maréchal Vassilevski, alors colonel-général.* » Il s'ensuit que la nouvelle version du film de Petrov ne verra pas le jour de sitôt. Sans doute le maréchal Koniev se découvrant des dons de scénariste, en remaniera-t-il le texte. En attendant, rappelons les malheurs du film dans le passé. En 1953, après la chute de Béria, on coupa tous les plans où le chef de la police secrète apparaissait. Puis après le XX^e^ congrès du parti communiste soviétique

on décida de retirer complètement le film de la circulation et d'en monter une version plus conforme aux nouveaux mots d'ordre. Nous ne saurons peut-être jamais qui fut l'auteur du plan de la bataille. Qu'importe ? Tout se passe comme si le fantôme de Staline rôdant sur les murs du Kremlin se vengeait en empêchant la mise au point d'une nouvelle version du film de Petrov. Assisterons-nous à une réédition de la tragédie d'Hamlet sur les bords de la Place Rouge? — F.C.




## TELEVISION AMERICAINE (suite)

Lu dans un récent numéro de *Variety*, la publicité suivante de l'A.A.P. (Associated Artists Productions) à l'intention des postes émetteurs de la télévision :

*L'A.A.P. répond à la demande de films d'épouvante par une nouvelle série de cinquante-deux « shockers » à l'action rapide : Karloff... Lugosi... Carradine... Orson Welles! Seule l'A.A.P. les a tous, avec, en même temps, un bon assortiment de fantômes, vampires et zombis. Et vous en aurez pour votre argent! Voyez par vous-même comment des portes qui grincent ou des escaliers qui disparaissent peuvent attirer le public et de nouveaux « sponsors » (il s'agit des sociétés commerciales qui patronnent les programmes de télévision aux U.S.A.) dans votre région! Ecrivez, télégraphiez ou téléphonez à l'A.A.P.* — F.H.



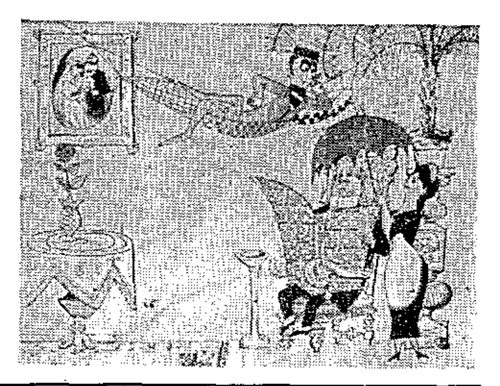
**29 octobre 1957 : François Truffaut se marie avec Madeleine Morgenstern sous l'œil bienveillant de Roberto Rossellini. André Bazin était le témoin du marié**

## LA TRAGEDIE DE L'ONDIN

Joseph Kabrt travaille à Prague depuis un an à la réalisation d'un dessin animé en quatre couleurs *La tragédie de l'ondin*. C'est l'histoire d'un combat inégal contre l'esprit bureaucratique : un ondin vit dans la tuyauterie d'une maison bourgeoise. Chassé par une panne de la distribution d'eau, il quitte son logis, se mêle à la famille, tombe amoureux de la bonne et s'épuise à tenter de recueillir les papiers administratifs nécessaires à son mariage. Pour autant que mes souvenirs sont exacts, il enlèvera la bonne et vivra heureux avec elle dans le robinet de la baignoire.

L'ondin est vert, les personnages noirs et blancs, les fonds gris et rouges. J'ai la même amitié pour les dessins de Kabrt que pour les dessins de Saül Steinberg. La musique est d'un jeune musicien de jazz tchèque. Encore une année à attendre.

Si Zeman a fini en même temps son *Jules Verne*, on parlera beaucoup de Prague, l'an prochain. — P. K.



Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ BAZIN, FRED CARSON, FEREYDOUN HOVEYDA et PIERRE KAST.

# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

| TITRE DES FILMS / LES DIX | Henri Agel | Jean de Baroncelli | André Bazin | Robert Benayoun | Charles Bitsch | Pierre Braunberger | Jacques Doniol-Valcroze | Jacques Rivette | Georges Sadoul | Jean-Pierre Vitet |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Un Roi à New York (C. Chaplin) ...... | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★ |
| La Nuit des forains (J. Bergman) ...... | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★ | | ★★★ |
| Toute la mémoire du monde (A. Resnais) | ★★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★ |
| Les Maîtres fous (J. Rouch) .......... | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★ | | ★★★ |
| Toro (C. Velo) .................... | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ | | ★★★★ | ★★★ | | ★★★ | ★★ |
| La Rue de la honte (K. Mizoguchi) .... | ★★★ | ★★ | ★★★ | ● | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | | ★★ |
| L'extravagant Mr. Cory (B. Edwards) .. | | | | ★★ | ★★ | | ★★ | ★★ | | |
| Amour de poche (P. Kast) ........ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | | ★★ | ★★ | | ★★ | ★★ |
| Les Fanatiques (A. Joffé) ............ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | | ★★ | ★★ | | ★★ | ★ |
| La Crise du logement (J. Dewever) .... | ★★★ | ★★ | ★★ | ● | ● | ★★ | ★ | | ★★ | ★★ |
| Le Prince et la danseuse (L. Olivier) .... | | ★★ | | ★ | ★ | | ● | | | ★★ |
| Pot Bouille (J. Duvivier) ............ | ● | ★★ | ★ | ★ | | ★★ | ★ | | ★ | ★ |
| Le Secret des eaux mortes (H. Cornfield) | | ★ | ★ | ● | | | | ● | | |
| Le Salaire du diable (J. Arnold) ...... | ★★ | | ● | ● | ● | | | ● | | |
| Casino de Paris (A. Hunebelle) ...... | ● | ● | | ★ | ● | ★ | | | ● | |
| Liane la sauvageonne (E. von Borsody) .. | ● | ● | ● | ★ | | | ● | | ● | |

**Sachez que :**

Jean Aurel, Jean-Claude Brialy, Claude Chabrol, Claude de Givray, Jeander, André S. Labarthe, Morvan Lebesque, Luc Moullet Roberto Rossellini, François Truffaut, Jean d'Ivoire ont aimé **Un Roi à New York**, de Charles Chaplin.

# LES FILMS



Patricia Neal et Andy Griffith dans *Un homme dans la foule.*

## Plein de bruit et de fureur

A FACE IN THE CROWD (UN HOMME DANS LA FOULE), *film américain* d'ELIA KAZAN. *Scénario* : Budd Schulberg. *Images* : Harry Stradling et Gayne Rescher. *Musique* : Tom Glazer. *Décors* : Richard Sylbert et Paul Sylbert. *Montage* : Gene Milford. *Interprétation* : Andy Griffith, Patricia Neal, Anthony Franciosa, Walter Matthau, Lee Remick, Percy Waram, Rod Brasfield, Charles Irving, Howard Smith, Paul McGrath. *Production* : Newtown, 1957. *Distribution :* Warner Bros.

Je ne sais si la valeur morale d'un artiste a des rapports directs avec la valeur artistique de son œuvre et s'il faut être honnête homme et bon père de famille pour avoir du génie. Certains l'affirment, mais c'est qu'ils ont pris des partis et, comme ils ne prennent pas tous les mêmes, le même homme selon eux peut avoir ou n'avoir pas de talent selon qu'il est du bon ou du mauvais côté de leur barricade. Ceci pour dire que si l'attitude de Kazan à l'apogée du Maccarthysme demeure une ombre sur son visage et particulièrement odieux le message de *Sur les quais,* on ne peut dénier tout courage à ses premiers films. ni plus tard de solides beautés dans *A l'est d'Eden,* non plus que l'envoûtante fascination de *Baby Doll. Un homme dans la foule,* enfin, nous impose cette évidence depuis longtemps pressentie : Kazan est un grand auteur de films. Ce qui se passe dans sa conscience

ou la qualité de son sommeil ne seraient sans doute pas facteurs négligeables à qui voudrait en tracer un portrait complet ; nous n'irons pas si loin aujourd'hui, bien heureux si nous pouvons seulement convaincre de la force et du bien-fondé de son dernier film.

Comme on l'a déjà fait remarquer, *Un homme dans la foule* traite du même sujet que *La Blonde explosive* et *Un roi à New York*. Certains aspects de l'« American way of life » sont en cause : les mœurs publicitaires, l'univers de la télévison, le mythe du succès et les interférences de tout cela avec la vie politique et le monde des affaires. La structure de la société américaine est telle que tout s'y tient, tout s'y interpénètre. En baptisant « Lonesome » le vagabond Rhodes, chanteur et guitariste, Marcia Jeffries, dans la prison de Pickett (Arkansas) en fait le moins solitaire des hommes. Il va désormais partager la vie d'une centaine de millions d'auditeurs et de téléspectateurs envoûtés par son charme vulgaire et sa faconde démagogique. Dès lors il est dans la plus rigoureuse logique des événements que Lonesome Rhodes en vienne à faire la campagne politique d'un sénateur candidat à la présidence des Etats-Unis et se fasse promettre en cas de succès le poste de ministre de la Moralité Publique. Entre la prison de Pickett et la Maison Blanche, la civilisation américaine ne met pas d'obstacles sérieux et la pénétration de la TV dans chaque foyer, urbain et campagnard, permet d'accélérer le processus d'accession au pouvoir de celui qui a les chiffres pour lui. (En effet, on met en équation le succès de chaque émission.) Au delà d'une certaine note, tous les rêves peuvent devenir réalité.

Il parait que le scénario du film s'éloigne sensiblement de la nouvelle, « Your Arkansas Traveler », extraite du recueil de Budd Schulberg, « Some Faces in the Crowd ». Mais cela importe peu. Ce qui compte c'est que la collaboration Kazan-Schulberg, malheureuse pour *Sur les quais,* ait abouti ici à un scénario d'une puissance et d'une solidité exceptionnelle. Aussi étonnants que puissent nous apparaître les événements contés, ils ne cessent jamais de nous sembler authentiques. Le style de la mise en scène et le réalisme des images sont évidemment le moyen de cette authentification, mais il me semble que la trouvaille qui, si j'ose dire, authentifie cette authentification est le rôle de Marcia. Donnée au départ comme humaine et sensible, en un sens donc, proche du spectateur, de la voir tracer la route devant Rhodes puis y cheminer avec lui nous rend plausible et la route et le cheminement. Comme les éléments de fusée du Spoutnik elle est prise ensuite dans la gravitation de la nouvelle étoile. Même donc quand nous serons dans la démesure et l' «henaurme», elle sera là et ses conversations avec Mel, l'intellectuel à lunettes, sont une sorte de commentaire des événements qui nous renseigne sur ce qui se passe au niveau des astres, commentaire et justification, jugement et début d'un désenchantement.

Ce sentiment de ne plus voir sur l'écran une fiction reconstituée, mais des parcelles de la réalité simplement agencées en un ordre défini et dont la somme n'en constitue pas moins un fantastique univers romanesque, ce sentiment nous l'avons déjà eu il y a longtemps devant *Citizen Kane,* et il ne venait pas seulement des fameux passages d'« actualités reconstituées ». Parmi beaucoup d'aboutissements possibles du cinéma, cette forme d'images et de récit représente une des solutions les plus achevées et les plus convaincantes.



*Un homme dans la foule* est un grand film qui s'adresse à l'intelligence et à la sensibilité du spectateur. L'écho qu'il doit réveiller en nous n'est pas en surface, mais en profondeur. C'est une grande histoire tragique et fatale dont on nous demande de nous resouvenir à propos de la dérisoire mais terrifiante aventure de Lonesome Rhodes. C'est aussi un grand film par l'exhaussement de son actualité au niveau de la tragédie tout court. Il y a quelque part dans l'histoire, à mi-chemin entre sa corrosive bouffonnerie et sa puissance dramatique, un souffle shakespearien. C'est pourquoi le rapprochement avec Welles ne me paraît pas illusoire. C'est un film, comme *Citizen Kane* et *La Dame de Shanghai,* où la description critique du monde moderne se situe très au delà de l'habituelle convention cinématographique pour atteindre à un univers lyrique « plein de bruit et de fureur ».

Kazan, en fin de compte, est un

moraliste. Son œuvre propose un humanisme éthique qui n'est pas sans originalité. Il juge Lonesome Rhodes avec une dureté libérale, il juge Marcia Jeffries avec une dureté pleine de tendresse. Mel Miller, l'intellectuel à lunettes, est son porte-parole : il ne peut rester longtemps complice de l'imposture, un jour il se fâche et mange le morceau.

La beauté de Kazan, à travers ses erreurs et ses manquements, est d'être accordé au monde moderne. Il en reflète la misère et la grandeur avec une force surprenante. Son talent de réalisateur proprement dit n'est plus à démontrer et les éblouissants morceaux de bravoure — comme la séquence des Majorettes — qui parsèment *Un homme dans la foule* provoquent notre admiration sans nous étonner. Nous savions aussi déjà qu'il était un des meilleurs directeurs d'acteurs de l'époque. Le moindre de ses interprètes joue à la perfection et s'intègre sans une fausse note dans le climat général de l'œuvre. Au sommet de cette troupe de remarquables comédiens, il faut placer Patricia Neal, Pygmalion déchiré d'un combat sans merci.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

# Le temps qui passe

GYCLARNAS AFTON (LA NUIT DES FORAINS), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario* : Ingmar Bergman. *Images* : Sven Nykvist et Hilding Bladh. *Musique :* Karl-Birger Blomdahl. *Décors* : Bibbi Lindström. *Interprétation* : Harriett Andersson, Ake Grönberg, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudrun Brost, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand, Erik Strandmark, Curt Lowgren, le nain Kiki. *Production* : Sandrew-Producktion, 1953. *Distribution* : Les Films de la Pléiade.

L'intrigue de *La Nuit des forains,* du moins ce qui en constitue le fil conducteur, peut être résumée en deux lignes : après plusieurs mois de vie itinérante, un directeur de cirque revient dans la petite ville où il a naguère abandonné son foyer. Mais là n'est point l'intérêt d'un film qui vaut surtout par la peinture impitoyable des rapports qui lient l'Homme et la Femme. Deux cas nous sont présentés dont l'un, évoqué au début du film en une parenthèse onirique qui défie toute référence si ce n'est celle, paradoxale, à l'*Age d'or* de Luis Bunuel, fait peser symboliquement sa fatalité sur l'autre. Ces deux cas sont d'ailleurs fort habilement imbriqués l'un dans l'autre puisque la présence des protagonistes du premier (Frost et sa femme Alma) ne cesse jamais de préfigurer le sort de ceux qui, sous nos yeux, travaillent de leurs propres mains à leur déchéance. Albert, le directeur du cirque, tente en vain de reprendre la place qu'il avait abandonnée auprès de son épouse légitime. Anna, sa maîtresse, se donne à un acteur qui le vexe publiquement le soir de la représentation. Trop lâche pour se suicider, il retrouve avec Anna une vie fondée sur l'acceptation de sa lâcheté.

Ingmar Bergman nous propose une réflexion sur le bonheur. Mais contrairement à la démarche qui lui faisait, dans *Jeux d'été* ou *Monika,* évoquer la fugacité d'un été nordique, *La Nuit des forains* nous transporte d'emblée au crépuscule du bonheur, à l'heure exacte où se dénouent les plus ensorcelantes promesses, où chancelle l'exaltation à vivre sous le poids de la bassesse morale. La nostalgie dont étaient empreintes les premières œuvres fait place, ici, à un pessimisme intégral. La déchéance du couple qui nous est montrée dès les premières images, et nous est rappelée tout au long du développement, assigne symboliquement à Albert (comme, dans l'*Ange Bleu,* le clown au professeur Unrath) un sort irréversible. L'issue de l'histoire est fatale, parce qu'inscrite dans les premières images. Ingmar Bergman semble nous dire, une fois de plus : il est dans la nature du bonheur de se briser au premier éclat, le temps qui passe a raison de tout, le mal qui nous ronge est un mal fondamental.

Le temps qui passe. Il est significatif que l'homme obsédé par l'idée du bonheur soit en même temps un admira-



Harriett Andersson dans *La Nuit des forains* d'Ingmar Bergman.

ble peintre des états transitoires du jour, des saisons les plus fugitives. Les promesses du jour qui naît ne sont, ne peuvent pas être tenues par le jour qui meurt. L'impossibilité de fixer le temps qui passe ne trouve sa compensation que dans une perpétuelle nostalgie du temps passé. Les aubes recèlent toujours quelques lambeaux de nuit et l'homme qui la contemple ne sait que dire : est-ce la nuit qui se dissipe ou est-ce déjà la nuit qui vient ?

Cette nostalgie est peut-être ce qui caractérise le mieux les personnages de Bergman. Elle hante Albert qui essaie en vain de s'accrocher à un bonheur qui a eu son temps. Sa lucidité — les héros de Bergman sont toujours lucides — le fait souffrir et lui désigne la seule solution, le suicide. Frost lui-même est passé par là. Mais tous les deux se résignent, tous les deux portent leur lucidité comme une croix.

Les femmes, elles, si elles sont les instruments de la déchéance des hommes, le sont aussi de la leur propre. Car Bergman, qui est un observateur scrupuleux de l'âme féminine, nous propose un portrait fort ambigu de la féminité. La féminité, chez lui, est à la fois la meilleure et la pire des choses, ou plutôt la tentation à la fois du meilleur et du pire. Elle est ce qui attire et ce qui sépare, le pivot même où se nouent et se dénouent les destinées des couples. La coquetterie d'Anna, qui se vend comme une péripatéticienne, précipite le drame, comme l'exhibitionnisme d'Alma rompt d'un seul coup le lien qui l'unissait à Frost. Mais si la femme a l'initiative et comme un pouvoir diabolique sur l'homme, elle n'a jamais cette sûreté, cette supériorité triomphantes de la Marlène de Sternberg. Le calcul n'a jamais, chez elle, le pas sur les sens, pas plus que l'intelligence sur la sensibilité. Simplement, au bout du compte, la lucidité viendra rançonner son inconscience passée.

Ingmar Bergman dirige à Stockholm

un théâtre concurrent de celui de Sjoberg. Il y monte les meilleures pièces du théâtre contemporain. L'attention qu'il porte à son époque et aux préoccupations profondes de cette époque explique l'extraordinaire *modernisme* qui traverse son œuvre cinématographique. Sa maitrise du Cinéma n'est que le moindre aspect d'un réalisateur qui est avant tout un auteur, d'un auteur qui est avant tout un homme, d'un homme qui est avant tout un homme de notre temps.

André S. LABARTHE.

# Plus de lumière

AKASEN CHITAI (LA RUE DE LA HONTE), film japonais de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario* : Masashige Narusawa. *Images* : Kazuo Xiyagawa. *Musique* : Toshlo Mayuzumi. *Interprétation* : Machiko Kyo, Ayako Wakao, Yasuko Kawakami, Kenji Sugawara, Eitaro Shindo, Bontaro Miake. *Production* : Masaichi Nagata-Daiei, 1956. *Distribution* : Pathé-Overseas.

Voici donc le dernier film que Mizoguchi tourna avant sa mort — non, certes, le dernier qui doive être proposé à notre admiration, puisque la plus grande partie de son œuvre, et même la plus récente, nous reste encore à découvrir. Souhaitons que Henri Langlois se consacre à cette nouvelle tâche, avec l'efficace dévouement que nous lui connaissons, afin que soit révélé au public un vaste choix de films de celui qu'on peut considérer comme un auteur marquant de notre temps.

Mizoguchi, nous dit-on, fit quelque deux cents films. Sans doute autant que Raoul Walsh dont il est le contemporain, un peu moins qu'Allan Dwann dont il est le cadet ; comme eux, riche d'invention et maître de ses moyens, mais doué, incontestablement, d'une plus haute idée de son art et d'une conscience plus pénétrante de ses pouvoirs. Homme singulièrement intelligent, de cette intelligence du cœur qui sait hausser autrui jusqu'à soi sans perdre de son ascendant et s'exprimer en une langue universelle sans émousser sa pointe.

Convient-il d'accepter sans réserve cette peinture du milieu des prostituées de Tokyo ? Et saurons-nous discerner le document dans une œuvre qui se donne délibérément pour romanesque ? A cette question délicate, l'accent du film fournit une réponse plus sûre que ne le feraient d'abondantes références sociologiques. Un homme qui, comme Balzac, sait peindre les êtres d'un trait si précis et de qui l'art du raccourci révèle la hauteur de vues, cet homme-là est aussi un observateur lucide de son temps. Nous retiendrons donc que, au Japon comme ailleurs, la prostitution s'accroît avec la misère et que, dans cette industrie comme dans les autres, le véritable problème de main-d'œuvre est de maintenir celle-ci dans la plus grande sujétion.

Conclusion nullement sollicitée, car il ne semble pas que Mizoguchi ait cherché à démontrer quoi que ce soit; tant d'hommes généreux desservent les causes en les exposant et tant d'avisés jouent cyniquement sur le malentendu, qu'on p o u v a i t douter qu'une objectivité aussi *modeste* trouvât encore à se faire entendre. Mais la précision du trait se suffit d'elle-même, elle est le meilleur gage de sa portée, comme elle l'était de sa vérité.

Ainsi entrons-nous de plain-pied dans une œuvre nullement conçue pour notre commodité ! Vouons aux rhéteurs l'exorde et la péroraison : rien ici n'est concédé aux soins de l'explication ou de l'exposé logique et, quoique le film soit irréprochable de cohérence et de clarté, la composition en parait moins guidée par le respect de lois dramatiques que par un souci à qui je verrais des équivalents dans la peinture ou la musique ; d'abord les scènes se présentent en un ordre assez indépendant et forment un ensemble de tableaux à la manière d'une chronique. Cette juxtaposition, sans inférence causale, semble ignorer le développement dramatique et ce qu'il suppose d'effort vers l'abstrait. Mais des rapports plus subtils s'établissent entre les scènes, rapports de rythme, de tonalité. Sans cesse évoquons-nous des impressions musicales ; nous trouverons ici le largo, l'andante, le



*La Rue de la honte* de Kenji Mizoguchi.

scherzo, il est de longs moments à l'unisson, et d'autres où la discordance se fait stridente.

Chacune de ces scènes portée à un degré achevé d'expression ne recourt ici qu'aux moyens les plus simples. Mizoguchi s'est même interdit certaines recherches plastiques, d'ailleurs admirables de raffinement et de discrétion qu'autorisaient dans les films à costumes le recul dans le temps et la référence à une tradition lettrée. Dans *La Rue de la honte*, un dépouillement plus poussé favorise une attention plus soutenue à l'égard des êtres. L'agressivité, le disparate même du décor semblent avoir été choisis pour lui dénier toute importance. Sur ce fond indifférent ressortent quelques portraits de femmes peints d'une touche sensible et juste. Le geste y suffit parfois, et Mizoguchi est l'homme qui invente ce geste, cette attitude par quoi la scène prend un relief unique : celle-ci ouvre un œuf avec adresse, celle-là se panse le doigt, telle autre tremble sur place, bras serrés, manches agitées, papillon gourd dans la nuit ; à telle autre le potage monte en buée sur ses lunettes froides. J'avoue moins aimer le personnage interprété par Machiko Kyo et qui illustre ce qu'hélas l'Amérique apporta au Japon, en plus de la bombe atomique : et pourtant quelle élégance du geste vient parfois, comme étourdie, contredire une mimique appliquée à se rendre vulgaire !

Le contraste ne prend pas d'allure péremptoire et, s'il lui arrive de former l'idée centrale d'une scène, celle-ci ne se réduit jamais au schéma initial, dont la beauté s'enrichit de notations multiples. Ainsi dans la séquence finale, où une novice est apprêtée pour ses premiers pas, la succession d'yeux clos dans un visage résigné et d'yeux ouverts dans un visage en proie à la panique s'orchestre en un crescendo surprenant par l'aigu du détail et du geste.

De telles idées sont d'un grand metteur en scène. A travers ces portraits de femmes échelonnés dans toute une

œuvre, nous discernons un directeur d'acteurs qui, comme Ophüls, comme Preminger, met tout son art à capter les aspects les plus fugitifs des êtres humains et peut-être les plus précieux. Voilà qui justifie chaque scène et chacun de ses artifices : car c'est enfin pour plus de vérité.

Philippe DEMONSABLON.

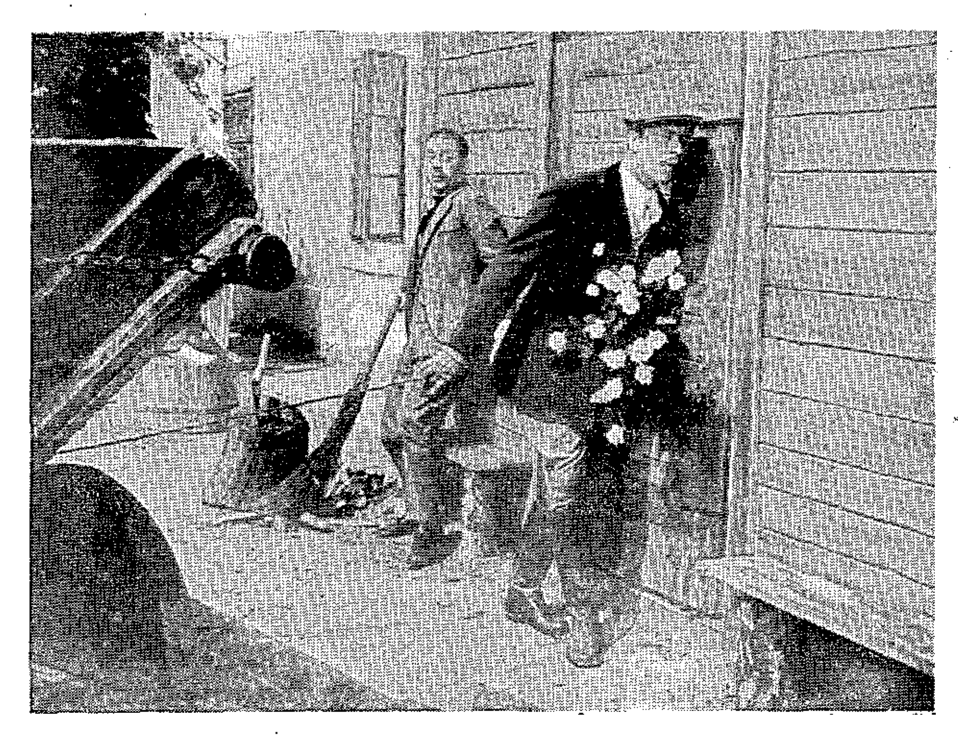
# L'impossible gageure

HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI (MONSIEUR PUNTILA ET SON VALET MATTI), film autrichien en Agfacolor, d'ALBERTO CAVALCANTI. *Scénario* : Alberto Cavalcanti, d'après la pièce de Bertold Brecht, adaptée par Vladimir Pozner et Ruth Wieden. *Dialogues* : Peter Loos. *Images* : André Bac et Arthur Hämmerer. *Musique* : Hans Eisler. *Décors* : Erik Aaes et Hans Zehetner. *Interprétation* : Kurt Bois, Heinz Engelmann, Maria Emo, Edith Prager, Inge Leitner, Erika Pelikowsk, Friedl Irrall, Erland Erlandsen. *Production* : Bauer Film, 1956. *Distribution* : Progrès-Film.

*Monsieur Puntila et son valet Matti*, en tant que film, est sans conteste un échec. Un échec particulièrement significatif et riche d'enseignements en ce qui concerne les rapports du théâtre et du cinéma, du théâtre le plus moderne de notre temps et de l'art que nous persistons à considérer, après Eisenstein, comme le plus grand et le plus complet de tous.

L'engouement qui a suivi la première visite en France du Berliner-Ensemble en 1954, la systématisation de ses théories scéniques par la revue *Théâtre populaire*, le *delirium* progressiste qui salua le passage de cette compagnie l'été dernier, après la mort de Brecht, ne doivent pas nous aveugler sur la portée de la révolution théâtrale instaurée par l'auteur-metteur en scène de « Mère Courage » et du « Cercle de Craie Caucasien ». Loin d'aborder le théâtre avec des idées préconçues, Brecht a d'abord écrit des pièces, les a mises en scène lui-même ou avec des maîtres de la science scénique comme Piscator. Il a longuement étudié les théâtres d'Extrême-Orient, Chine, Japon, Indes. Mais le gros de son œuvre tant théorique que pratique, fut élaboré en exil, au Danemark, en Finlande, aux Etats-Unis. Ses grandes pièces, qui devaient consacrer sa gloire après le retour à Berlin-Est et la création du Berliner-Ensemble en 1950, virent en partie le jour sur les coteaux hollywoodiens. « Le Cercle de Craie » fut écrit à Hollywood, « Galileo Galilei » d'abord créé à Hollywood puis à New York, en étroite collaboration avec Charles Laughton, interprète principal, dans une mise en scène de Joseph Losey (assisté de Brecht). Brecht fut d'ailleurs connu et largement joué dans les Universités américaines, berceau du théâtre aux U.S.A., bien avant son introduction chez nous. Seul un Elia Kazan, dans toute sa fausse candeur pouvait affirmer qu'il ignorait tout de l'expérience brechtienne.

Quelques slogans, simples ou barbares, résument l'idée de ce théâtre « épique » cher à Brecht, épique par opposition à la dramaturgie aristotélicienne qui inspire presque tout le théâtre occidental avec sa progression sans défaillance, ses péripéties bien dosées, ses conflits percutants ou feutrés, ses dénouements catégoriques (d'Eschyle à Ibsen, le destin, le roi ou la société règnent souverainement sur les individus, commandent leurs décisions, les enferment dans un cercle parfaitement concentrique). Brecht, renouant avec les Elizabéthains comme avec le théâtre espagnol, refuse l'action, le drame bien bouclé, sans pour autant déboucher dans l'incohérence. Comme Shakespeare il a bien soin de nous montrer au terme de ses pièces la vie qui continue (on ne dira jamais assez le contre-sens absolu de Laurence Olivier terminant sur le pathos pur et simple son *Hamlet*), mais en « fils du siècle scientifique », comme il aime à se nommer, il tient à tendre la perche au spectateur, à lui expliquer le pourquoi des maux qui lui



*Monsieur Puntila et son valet Matti* d'Alberto Cavalcanti.

sont décrits sur la scène. N'imposant aucune conclusion à ses auditeurs, il leur demande en rentrant chez eux de tirer eux-mêmes la morale de ce qu'ils ont vu. Pour permettre au spectateur de garder durant le spectacle toute la lucidité désirée, il a soin de couper son action à intervalles réguliers de *songs* (le mot est de Brecht) chargés de commenter les événements déjà accomplis. La pièce type de la dramaturgie brechtienne, celle en tout cas dont la présentation à Paris en 1955 du vivant de Brecht, nous a paru contenir l'essentiel du message de Brecht, « Le Cercle de Craie Caucasien », prend ainsi l'apparence d'un gigantesque fabliau, mélange de chant et de tableaux vivants.

Non moins importante dans le théâtre épique de Brecht est la mise en œuvre de cette imagerie dialectique. D'où la notion de « Verfremdungeffekten » (ou Effets V, littéralement « effets de distancement, d'étrangeté »), connue chez nous sous le nom de « distanciation ». Pour garder la tête du spectateur aussi froide que possible, Brecht impose à ses acteurs un style de jeu aux antipodes du réalisme de Stanislawski et de ses épigones de l'Actors Studio. Si la première étape de préparation de l'acteur brechtien ne diffère pas fondamentalement du « système » du maître russe comme de la «méthode» de Strasberg et Kazan, par la suite Brecht lui demande en quelque sorte de prendre le contre-pied absolu du processus d'identification prôné tant à Moscou qu'à Broadway. L'acteur ne doit nullement viser à imposer l'illusion de la vérité de son personnage, mais le jouer sur une double note à la fois réaliste dans la mise en œuvre, l'esquisse première, et critique par le refus de se fondre dans un réalisme des apparences. Pierre Fresnay, notre roi du boulevard, comme feu James Dean, associé pour toujours à l'hystérie chère à Kazan, sont inconcevables au Berliner Ensemble. Par contre Brecht avait beaucoup d'admiration pour les acteurs de la Comédie Française, qui sont effectivement *de très grands acteurs*, même si on les utilise à des fins périmées, comme pour

ces deux princes de la scène anglaise qu'il avait pu applaudir à Berlin, John Gielgud et Peggy Ashcroft. Ceci pour indiquer que la « distanciation » exigée par Brecht chez ses comédiens suppose un métier achevé. Les Parisiens qui ont pu applaudir Helen Weigel, Ernst Busch, Angelica Hurwitz, ne me contrediront pas. Dernier élément du processus de distanciation : le décor et la musique. Le décor sera clair, limpide, loin de la minutie vériste d'Antoine et de Stanislawski, comme du froufroutement audio-visuel des productions de Kazan. La musique chez Brecht, autrefois signée Kurt Weill, aujourd'hui écrite par Paul Dessau et Hanns Eisler, va elle aussi contre l'illusion par son style volontiers atonal, loin de cette guimauve para-debussiste qui constitue aujourd'hui 95 % de la musique de scène comme de cinéma. La musique en quelque sorte réveille le spectateur léthargique, met en relief la parabole cachée dans les songs brechtiens, joue le rôle de catalyseur poétique entre le réalisme de l'action décrite et l'irréalisme du commentaire chanté, composé le plus souvent dans ce langage *dépouillé, quasi-biblique*, caractéristique de Brecht. Dans « Le Cercle de Craie » le récitant, logé en retrait de la scène avec un petit groupe musical, chœur et orchestre élémentaire, intervenait ainsi régulièrement pour commenter l'action. A Berlin, au Schiffbauerdamm Theater de Brecht, les projecteurs sont également incorporés à l'espace scénique, pour réduire à néant toute prétention à l'illusion. Comble de préciosité qui va dans le sens d'un maximum de réalisme. On pense aux exigences de Robert Bresson au cinéma : il existe d'ailleurs une inconsciente similitude de propos entre la « distanciation » brechtienne dans le jeu de l'acteur et le style de diction si particulier imposé par Bresson à ses comédiens.

Le spectateur de *Puntila et son valet* n'aura aucune peine à discerner en filigrane de la mise en scène de Cavalcanti les prémisses de l'esthétique théâtrale de Brecht, que je viens d'esquisser sommairement. Le plus surprenant est que Cavalcanti a même renchéri sur son modèle en pliant au moule des grandes pièces épiques, « La bonne âme de Sé-Tchouan », « Le Cercle de Craie », « Mère Courage », une œuvre qui semble se situer légèrement en marge chez son auteur. D'abord il s'agit d'une histoire contemporaine dans le temps comme dans l'espace (une Finlande imaginaire, réelle pourtant, presque germanique), alors que Brecht cherche d'ordinaire ses sujets dans le passé ou dans des civilisations lointaines fortement différenciées, toujours à cause de son souci de « distanciation ». D'autre part les songs n'y ont qu'une fonction assez réduite, presque décorative, alors que curieusement Cavalcanti a demandé à Hanns Eisler de lui composer une musique originale pour chœurs absente de la pièce telle que l'a conçue Brecht et qu'elle fut mise en scène au Berliner Ensemble par Caspar Neher. Cavalcanti, même avec l'accord de Brecht, a plagié assez maladroitement un détail essentiel de la dramaturgie brechtienne, qui parfaitement venu à la scène, devient complètement *ridicule* à l'écran. Le réalisme du cinéma n'est pas celui du théâtre.

*Puntila* illustre éloquemment cette antinomie de deux modes de création d'autant contraires qu'ils prétendent davantage (avec un Guitry, le problème ne se pose pas, puisqu'il *ne s'agit pas de faire « cinéma »*, mais de rejouer devant la caméra un texte à toute épreuve). « Puntila *n'est pas une pièce à thèse,* écrit Brecht, *son esprit se définirait plutôt par une synthèse de l'ancienne Commedia dell'arte et de la moderne comédie de mœurs réaliste.* » Cavalcanti, dans les grandes lignes, a suivi ces indications avec une application d'écolier têtu. On met à toutes les sauces aujourd'hui la Commedia dell'arte, qui à l'origine n'est pas pantomine, mais improvisation effrénée loin de tout texte. Cependant Cavalcanti, avec un zèle digne d'un objet mieux approprié, a visiblement cherché à transporter le style Commedia dell'arte dans son film par une schématisation des gestes de ses personnages, notamment lors de la poursuite de l'attaché déguisé en coq par M. Puntila. Tout le film est d'ailleurs ainsi joué dans un ton pseudo-Marx Brothers terriblement guindé que ne sauvent pas le talent et la verve de l'acteur Curt Bois, qui pourtant avait repris le rôle à Berlin en 1953. Je m'avoue incapable de reconstituer par l'imagination le genre de mise en scène qu'avait dû imposer l'auteur au Berliner Ensemble. Mais il est évident, à la lecture, que « Puntila », plus qu'aucune des pièces de Brecht,

existe d'abord par la mise en scène, une fois résolus les problèmes concrets de son incarnation scénique. Cavalcanti, en accentuant le schématisme du sujet, et par ailleurs en l'augmentant de l'énorme coefficient de réalisme propre au cinéma, n'aboutit qu'à faire grincer son film, mettant à nu en quelque sorte tous les trucs de son modèle, le dotant d'un intellectualisme clinquant, à l'opposé du dépouillement brechtien.

On sait les avatars de Brecht avec le cinéma, ses disputes successives avec Pabst (*L'Opéra de quat'sous*), Lang (*Les Bourreaux meurent aussi*), Staudte (*Mère Courage*). Avec l'instinct sûr d'un créateur parvenu au sommet de son esthétique dans un genre déterminé, le théâtre, Brecht sentait inconsciemment que le cinéma le trahissait. Et pour *Mère Courage*, désormais assuré de sa gloire, Brecht sut arrêter les frais au début du tournage : on le comprend mieux quand on a vu le naturalisme forcené où devait aboutir peu après Staudte en portant Gerhardt Hauptmann à l'écran (*Rose Bernd*, présenté à Cannes cette année). Brecht a visé dans toute son œuvre à obtenir un maximum de réalisme *critique*. Pour lui l'art est inséparable de la transformation de la Société : une Société nouvelle exige un art rénové. D'où le théâtre épique, presque méconnu à Moscou où règne toujours le réalisme bourgeois-socialiste. Le cinéma par nature possède d'emblée ce pouvoir d'hypnose tant redouté. Eisentein, l'autre grand génie du monde socialiste, a adopté une position opposée, en fonction même de l'instrument dont il disposait. Qu'est-ce en fin de compte que son « montage d'attractions », rejeton du théâtre « bio-mécaniste » (i. e. la mécanique de la vie) de Meyerhold, dont il fut le disciple, sinon un instrument longuement élaboré pour fouetter le spectateur ? Et dans l'ultime article qu'il écrivit, sur le cinéma stéréoscopique, le metteur en scène de *Potemkine* et d'*Ivan le Terrible*, envisage le cinéma, doté de la quatrième dimension, comme une sorte de théâtre dynamique, lancé dans l'espace, réalisant la synthèse de tous les arts. Tout le théâtre jusqu'à nouvel ordre, est forcément bâti sur la contrainte des trois murs, supposant l'absence du quatrième, donc anti-réaliste. Brecht pallie ces limitations par le système esthétique le plus rigoureux qu'on puisse imaginer (il faudrait parler de la qualité quasi-cinématographique, par sa précision, de la mise en scène chez Brecht) : il rejoint le réalisme par un maximum de sophistication. Le cinéma, lui, est né réaliste : Cavalcanti l'a complètement oublié.

Louis MARCORELLES.

# Dimanche prochain

TORO, film mexicain de CARLOS VELO. *Interprétation* : Luis Procuna, Manolete, Carlos Arruza. *Production* : Manuel Barbachano Ponce, 1956. *Distribution* : Multifilms.

Depuis deux ans, ceux qui avaient vu *Toro* « hors »-Festival de Cannes puis « dans » celui de Venise en parlaient à leurs amis, afficionados ou cinéphiles, ou les deux à la fois. Ce film, en effet, réunit ces deux qualités : être parfaitement valable et authentique sur le plan tauromachique et constituer un ouvrage cinématographique d'une grande qualité et d'une fascinante originalité.

Du premier film réalisé sur les toreros (quel est-il ?) à celui de Carlos Velo en passant par *Arênes sanglantes, The Brave Bulls, Manolete, Sang et Lumière, Châteaux en Espagne, The Bullfighter and the Lady* et *Tarde de Toros*, une lente évolution s'est accomplie dans le sens d'une authenticité toujours plus grande. On s'est rendu compte peu à peu que le « doublage », dans un film romanesque, de l'acteur jouant un torero par un vrai torero au moment des scènes de l'arène conduisait à une impasse et à un non-sens. On avait beau couper les plans d'ensemble du matador vu de loin par des gros plans de l'acteur gesticulant dans le vide ou devant des cornes fictives, l'électricité ne passait pas. Bien




*Toro* de Carlos Velo.

sûr, Daniel Gélin n'aura jamais l'air d'Arruza ou de Dominguin, mais même Mel Ferrer qui a le gabarit ne faisait pas l'affaire non plus. *Tarde de Toros* amorçait la dernière étape : les trois rôles principaux étaient tenus par d'authentiques matadors... et pourtant on n'y croyait pas non plus parce que l'on ne croyait pas au costume de fiction qu'ils revêtaient la moitié du film en quittant le costume de lumière. Bref, une seule œuvre demeurait inattaquable : *La Course de taureaux*, de Myriam et Pierre Braunberger, montage très intelligent et très complet de purs documents.

Aujourd'hui il y a *Toro* et l'on voit mal comment l'on pourra revenir en arrière sans échapper à la dérision. C'est en 1953 après une « fæna » à la Plazza de Mexico où Luis Procuna s'était particulièrement distingué que Manuel Barbachano Ponce, producteur de *Racines*, eut l'idée du film. Non seulement il rassembla tous les documents cinématographiques — et ils étaient nombreux — où apparaissait Procuna mais il le fit désormais suivre et « capter » dans toutes ses nouvelles courses par une équipe d'opérateurs. Le film se compose donc de documents préexistants à la fameuse course du 15 février 1953, de prises de vues du matador en exercice tournées volontairement, de scènes de sa vie familiale et d'un début évoquant sa jeunesse tourné avec un novillero. Carlos Velo a dirigé l'ensemble de ce travail avec subtilité. Il a imaginé un lien : Procuna vivant dans une demi-retraite, lassé des critiques contre lui, décide de toréer à nouveau ; dans la voiture qui le conduit à la plazza il *se souvient de sa vie, de sa jeunesse* à ce jour. Et la course de ce jour nous la voyons aussi et son triomphe final et son retour chez lui : une fois de plus il a vaincu sa peur, mais dimanche prochain ?

L'insolite de l'entreprise est évident : c'est la biographie d'un homme vivant commentée par lui-même sur des images toutes authentiques (sauf les scènes reconstituées de son enfance et de ses débuts). la réussite de Carlos Velo est d'avoir su fondre ensemble toutes ces images de provenances diverses et de leur donner un seul style d'ensemble, une même écriture d'une seule coulée, une facture « actualités » d'un bout à l'autre. La force du film c'est évidemment, quand Procuna dit : « Tel jour de telle année j'ai épousé Mlle Untel », de nous montrer un document d'actualité nous montrant son vrai mariage, mais c'est aussi que les scènes tournées spécialement — avec le novillero comme avec Procuna — ont l'air aussi vraies. La force du film c'est enfin que Procuna

soit un prodigieux acteur dont le visage, les yeux, le sourire éclatent sur l'écran de façon fulgurante et qui a une « présence » comparable à celle de Marilyn Monroe ou de Frank Sinatra.

Tout cela constitue peut-être l'explication logique de l'intérêt du film, mais n'en justifie pas le charme étrange et émouvant. Je ne suis pas assez « afficionado » pour tenter cette justification sur le plan tauromachique et en ce qui concerne le seul cinéma, je ne vois de justification que dans l'expérience. Je vous dis donc : allez voir *Toro*, allez dans l'après-midi voir craindre, mourir et renaître, dans l'ombre projetée du grand Manolete et sous le signe de la Vierge de la Guadeloupe, Luis Procuna, le torero à la bouche sèche de peur et au cœur opiniâtre.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

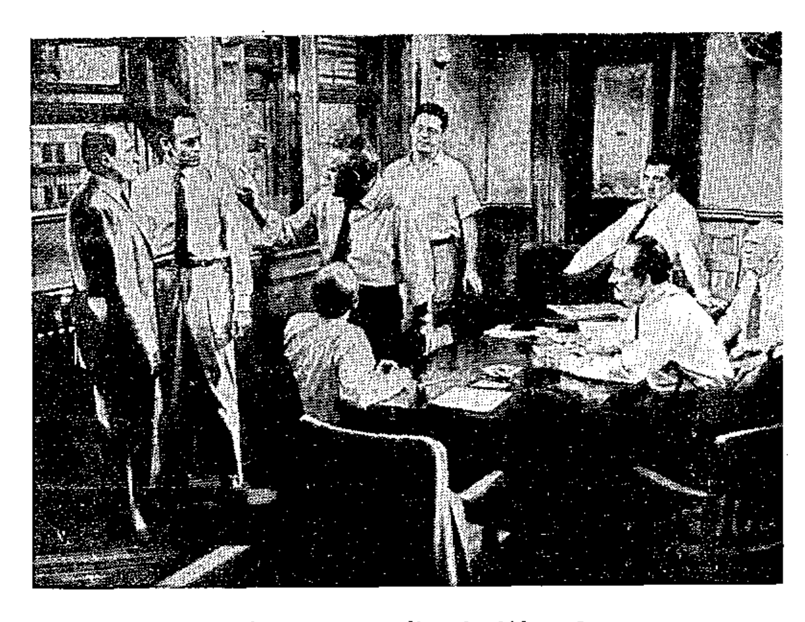
*

# NOTES SUR D'AUTRES FILMS

## Parlons-en !

TWELVE ANGRY MEN (DOUZE HOMMES EN COLERE), film américain de SIDNEY LUMET. *Scénario :* Reginald Rose, *Images :* Robert Markell. *Musique :* Kenyon Hopkins. *Interprétation :* Henry Fonda, Lee J. Cobb, Ed Begley, E. G. Marshall, Jack Warden, Martin Balsan. *Production :* Henry Fonda et Reginald Rose pour Orion-Nova, 1957. *Distribution:* Artistes Associés.

Voyons un peu : le scénario ? Ah, oui, parlons-en ! Eh bien, il est très habile mais dans le sens le plus favorable du mot ; nous n'aimons guère aux CAHIERS les œuvres basées sur une bonne idée, sur l'astuce, sur l'ingéniosité,



*Douze hommes en colère* de Sidney Lumet.

mais le script de *Douze hommes en colère* décourage la critique : 1° Grâce à cette délibération à laquelle nous assistons en continuité de temps de lieu et d'action nous éprouvons très vif le sentiment, non pas d'une chose faite, *mais qui se fait, et cela c'est le triomphe du style télévision* ; 2° L'étiquetage des jurés est tellement raffiné qu'au lieu d'offrir, comme à l'ordinaire, douze spécimens sociaux, nous n'en voyons que six, représentés *chacun deux fois*. (C'est très simple : deux intellectuels, deux manuels, deux intolérants, deux fumistes, deux scrupuleux, deux « comme il faut ».) C'est ainsi que chaque caractère est nuancé par son presque semblable, au lieu que taillé à coup de serpe comme dans les brochettes humaines généralement en conflit sur les écrans.

Bien des films (et parmi les meilleurs) sont ennuyeux et vous donnent l'envie de partir avant la fin, soit pour boire un verre, soit dans l'espoir de rencontrer une petite amie en vadrouille. Ici, il devient de plus en plus difficile de s'en aller à mesure que progresse le film, puisque la vie d'un homme est en jeu et surtout que, les jurés cédant à l'appel généreux de Fonda les uns après les autres, le plus dur de cette tâche humanitaire jusqu'au dernier moment reste à faire. « *Bigre* », se surprend-on à murmurer dans l'ombre. Les trois derniers jurés « passent en force », mais quelle idée géniale d'avoir fait céder le plus réticent avant-dernier de manière à en faire un levier qui soulève et à lui seul rend possible le verdict final : *not guilty !*

Film de scénariste, peut-être, mais quel scénariste, n'est-ce pas Charles Spaak ? C'est ici, et ici seulement, que justice est réellement faite et qu'il est bien prouvé que nous sommes tous des assassins. Pour Sydney Lumet, dont c'est le premier film, metteur en scène qui prouve là, davantage que des dons certains, un sens des acteurs, des mouvements et des effets, admirable, il devait s'agir un peu d'un pensum, c'est-à-dire d'un exercice de haut voltage. Que ce pensum soit devenu une B.A. peu quotidienne, un film courageux et cependant fort, noble et pourtant intelligent, généreux et néanmoins puissant, montre asez le cas qu'on devra faire de ce cinéaste. Il faut attendre Sydney Lumet au tournant ou, si l'on préfère en tournant.

François TRUFFAUT.

## Une Parodie de Gervaise

POT-BOUILLE, film franco-italien de JULIEN DUVIVIER. *Adaptation* : Julien Duvivier, d'après le roman d'Emile Zola. *Dialogues* : Henri Jeanson. *Images* : Michel Kelber. *Musique* : Jean Wiener. *Décors* : Léon Barsacq. *Interprétation* : Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Dany Carrel, Jacques Duby, Henri Vilbert, Jeanne Marken. *Production* : Robert et Raymond Hakim-Paris Films Productions (Paris) — Panitalia (Rome), 1957. *Distribution* : C.C.F.C.

On pouvait s'attendre au pire, c'est-à-dire à un nouveau « *Le Rouge et le noir* », à ceci près que, même dans l'académisme, Duvivier est toujours plus amusant qu'Autant-Lara et Jeanson qu'Aurenche et Bost. Mais *Pot-Bouille* est précisément le contraire d'un film académique, une œuvre de dérision, baroque, échevelée et des plus imprévues, une parodie féroce et à peine involontaire de *Gervaise*, une caricature de Zola, mais caricature fidèle et ressemblante : à l'emporte pièce, bref, et comme le dit si bien mon ami Domarchi : « Pot-Bouille, c'est *la fesse à l'état pur* ».

Duvivier touche toujours à côté de la cible ; il ne parvient jamais à faire rire avec une comédie, non plus qu'à faire pleurer avec un drame, mais son tempérament, sa gentillesse, sa drôlerie inoffensive et sa maniaquerie insensée sont toujours là pour forcer la sympathie. *Pot-Bouille* n'est pas un film d'auteur ; *c'est même tout le contraire !* On sent très bien l'œuvre écrite par quelqu'un et filmée par quelqu'un d'autre aux antipodes, mais il n'empêche que, de la férocité de Jeanson, sa verve, multipliées par la douceur obstinée de Duvivier, il résulte quelque chose d'insolite et de plaisant. On pense à *Ripois*, à *La Traversée de Paris* et ce n'est pas si mal. J'ajoute que la direction des acteurs, malheureuse dans *L'Homme à l'imperméable*, heureuse dans *Le Temps des assassins*, est ici presque vertigineuse d'adresse : Danielle Darrieux, Micheline Luccionni, Anouk Aimée, deux jeunes femmes dont je ne connais pas les noms, Jacques Duby et un grand dadais sont étonnants de justesse, Gérard Philipe, Dany Carrel étant — mais oui — meilleurs que d'ordinaire.

*Pot-Bouille* est un film très honorable, d'abord parce qu'il est un film de tempéraments en liberté.

F. T

# COURTS MÉTRAGES

## La prisonnière Lucia

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE, film français d'ALAIN RESNAIS. *Scénario :* Rémo Forlani. *Commentaire* : Rémo Forlani, *dit par* Jacques Dumesnil. *Images :* Ghislain Cloquet. *Musique :* Maurice Jarre. *Montage :* Alain Resnais. *Production :* Les Films de la Pléiade, 1956.

Le public le plus stupide et le plus borné de Paris, celui des premières élyséennes, c'est-à-dire celui qui rassemble le maximum de gens du monde, d'écrivains, d'auteurs dramatiques, de conseillers municipaux et de femmes de distributeurs, toutes personnes qui prises séparément ont peut-être des compétences spécifiques mondaines, littéraires, municipales ou ménagères, mais qui, réunies, constituent la plus extravagante et la moins qualifiée des assemblées, ce public donc, à la première de *Pot-Bouille* a sifflé *Toute la mémoire du monde* qui précédait la projection du grand film. Le lendemain de trop bonnes âmes cherchaient des excuses aux siffleurs : *« Que voulez-vous tous ces travellings... C'est abstrait... Le commentaire ésotérique... les gens ne vont pas au cinéma pour... etc. »* Excuses non valables. Même si le propos de Resnais échappe à ces gens, même si le style les dépasse, même s'ils s'ennuient, ils devraient rester silencieux ; le silence leur permettrait d'être plus attentifs et l'attention de commencer à comprendre les richesses de cette forme de cinéma. La formule « Le public a toujours raison » est le plus faux et le plus pernicieux des truismes. D'abord : quel public ? Ensuite : il avait donc raison le public qui siffla *Les Dames du Bois de Boulogne* et *Lola Montes ?*

Le résultat est que le film passe maintenant amputé de son début et abîmé par quelques autres coupures dans l'image comme dans le son. Ce qui est grave, car *Toute la mémoire du monde* est un des exemples les plus frappants que je connaise de film formant un tout dont le rythme n'est brisé par aucune solution de continuité. C'est une phrase visuelle et sonore qui commence avec l'apparition dans le champ d'une caméra et d'un micro et qui se poursuit harmonieusement jusqu'à la dernière image. Tout se passe comme si quelqu'un avait consacré une journée à la Bibliothèque Nationale, en revenait et racontait sa visite en une seule proposition, mêlée d'incidentes, une seule longue phrase, très proustienne, ondulante, qui commence par « Parce que » et se termine par « bonheur ».

Quelles ont été les intentions de Resnais ? Dans une interview parue dans LES LETTRES FRANÇAISES je lis : « *Client fidèle de la Nationale depuis des années, j'avais envie de découvrir ce qui peut bien se passer entre le moment où l'on remplit sa fiche et celui où l'on reçoit un livre.* » Cela est très exactement dans le film. Plus loin : « *Nous avons été sensible à un certain climat, à une espèce de côté Louis Feuillade qui règne des caves au grenier de cet admirable bazar de la connaissance.* » Cela aussi est dans le film, capté avec sensibilité et intelligence par la caméra de Cloquet. Là où les choses se compliquent c'est quand je lis ailleurs : « *C'est très grand avec des labyrinthes où l'on se perd. Cependant j'avais une impression incroyable de liberté. On éprouve un sentiment grisant à la pensée que près de six millions de livres peuvent être communiqués sans qu'on ait à souffrir d'une censure d'idée.* » Ici l'on s'interroge. Resnais cache-t-il son jeu ou a-t-il involontairement réalisé un film qui exprime à peu près le contraire de cette dernière citation? En effet, le suivant dans les couloirs de la Nationale, ce n'est pas une impression de grisante liberté qu'on éprouve mais d'emprisonnement étouffant. L'obsession de l'univers concentrationnaire le poursuit-elle d'un film à l'autre ? L'itinéraire qu'il nous décrit n'est pas celui d'une libération mais d'une incarcération. Son film — que pour ma part je trouve admirable — nous raconte l'histoire d'un pays où tous les personnages-livres sont automatiquement, dès leur naissance, mis en prison. Nous voyons donc arriver le fourgon cellulaire, débarquer le suspect, commencer l'interrogatoire, s'accomplir toutes les formalités judiciaires et, après mille instances plus humiliantes les unes que les autres, le suspect devenu prévenu puis prisonnier être affecté à sa cellule. Il n'est plus question par la

suite de levée d'écrou. Il est possible simplement de rendre visite au prisonnier à condition de remplir toutes sortes de fiches qui permettent aux autorités de s'assurer qu'on ne tentera pas de le faire évader. Alors vous aurez le droit, comme à Fresnes, comme à Sing-Sing, de vous asseoir à une table et à travers une invisible et présente grille de fer, de lui demander ce qu'il pense du langage doctrinal du soufisme, de la sculpture grecque archaïque ou des rapports de Maine de Biron avec la psychologie de l'homme éveillé.

Cette conception « concentrationnaire » de la B.N. n'a pas été du goût de tout le monde, même de ceux qui connaissent et admirent le talent de Resnais. Leur respect pour une certaine tradition de la culture française leur interdit d'adhérer à la tragique impertinence de ce propos. Pour ma modeste part j'ignore totalement ce qu'est la tradition de la culture française. J'ai bien une vague idée... mais trop vague pour m'empêcher d'être fasciné, conquis, transporté par l'insolite promenade à laquelle me convient Resnais et Forlani.

J'ajoute que si j'étais producteur de long métrage et désireux de produire des films policiers je me dirais tout de suite : « J'ai trouvé mon homme : Alain Resnais. » Car il y a tout, dans ce film pour inaugurer un nouveau style policier à mi-chemin entre *Les vampires* et Hitchcock. Il n'y manque même pas la prévenue, qui a le regard traqué de l'innocence et qui nous fixe à chaque détour de ce labyrinthe, Ariane blessée et révoltée : Lucia Bose.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

## Autocritique

LE COUP DU BERGER, film français de JACQUES RIVETTE. *Scénario :* Jacques Rivette, Claude Chabrol et Charles Bitsch. *Images :* Charles Bitsch. *Musique :* François Couperin. *Montage :* Denise de Casabianca. *Interprétation :* Virginie Vitry, Anne Doat, Jean-Claude Brialy, Etienne Loinod. *Production :* Claude Chabrol. Les Films de la Pléiade, 1956.

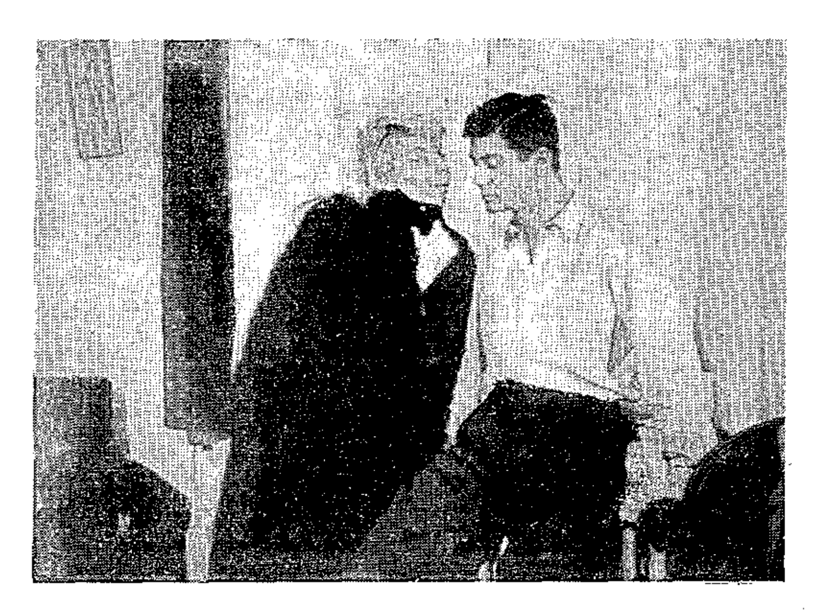
Il y a toujours eu une certaine impudeur à citer dans une revue les noms propres que l'on peut retrouver au sommaire. Pourtant, si j'abuse ainsi de mes prérogatives de benjamin de la troupe, c'est qu'avec une dérisoire expérience d'un an de journalisme je me sens en recul devant des coéquipiers dont l'entente remonte à une dizaine d'années.

On a souvent reproché aux CAHIERS DU CINEMA, pas tant à leurs rédacteurs en chef, toujours en état d'admirable disponibilité, qu'à leurs jeunes turcs, un esprit de chapelle. J'avoue qu'il n'y a pas si longtemps, lorsque je les voyais faire des descentes à la Cinémathèque ou dans les salles les plus culturelles de Paris, j'étais passablement impressionné par cette étonnante patrouille de choc. Je n'allais pas jusqu'à penser qu'il existât au sein de ce commando une sorte de terrorisme interne qui les contraignait à opter pour les mêmes films. Cependant, je devais reconnaître qu'esthétiquement parlant ils se tenaient bien les coudes. Par la suite, je pus me rendre compte que cette homogénéité était plus une question de cœur que d'esprit : il n'y avait aucun mot d'ordre préconçu et si les articles avaient cette efficacité et peut-être aussi cette apparente monotonie, c'est qu'ils bénéficiaient d'une rédaction toute particulière ; avant d'être imprimés, les papiers étaient passés dans ces gueuloirs collectifs que constituaient les fumoirs de cinéma, les avenues de Paris et les brasseries du Palais-Royal; de plus, ils avaient un style commun, ils étaient tous écrits par des apprentis metteurs en scène.

Jacques Rivette, le premier, se lança dans la réalisation en 35 mm. Cela se passait l'été dernier. Aujourd'hui ont peut voir *Le Coup du Berger* en début de programme de *Trois jours à vivre* ; mais, depuis, François Truffaut a terminé *Les Mistons* qu'il vient de présenter à ses amis et Jean-Luc Godard achève *Charlotte et Véronique*, premier d'une série de sketches comiques écrits avec la collaboration d'Eric Rohmer. Enfin Claude Chabrol au mois de novembre commence un long métrage, *Le beau Serge*.

Jusqu'ici je n'ai pas beaucoup parlé du *Coup du Berger*, propos qui devrait seul m'intéresser ici. Pourtant, je tenais avant tout à inscrire l'effort individuel de Jacques Rivette dans un mouvement collectif.

Le sujet du *Coup du Berger* est simple comme un problème de mathémati-



Virginie Vitry et Jean-Claude Brialy dans *Le Coup du Berger* de Jacques Rivette.

ques, d'où ce titre emprunté au vocabulaire des joueurs d'échecs. Cela pourrait être aussi bien l'argument d'un vaudeville ou d'une comédie italienne. Pourtant, c'est un fait divers : une jeune femme imagine un subterfuge pour justifier aux yeux de son mari le port d'un manteau de fourrure que lui a donné son amant. Elle met le vêtement dans une valise à la consigne et prétend avoir trouvé le ticket par hasard dans un taxi. Pour, tout à la fois, donner plus de vraisemblance à sa duperie et compromettre l'homme qu'elle trompe, elle fait chercher le bagage par son mari lui-même. Lorsqu'elle ouvrira le paquet, le manteau aura disparu, A la dernière séquence du film, la jeune femme comprendra qui l'a jouée.

Ce résumé n'a pas l'intention de préluder à une longue exégèse d'un réalisateur qui n'en est encore qu'à son opus n° 1, et j'avoue que j'ai quelque scrupules à rendre compte de ce *Coup du Berger* dont la meilleure préface pourrait bien être constituée par l'article que Jacques Rivette écrivit lui-même dans ces colonnes à propos de *Invraisemblable Vérité.*

Je sais que Jacques Rivette préfère à toute autre les références musicales et qu'il ne serait pas vain de citer au sujet de son film une partition de Stravinsky plutôt qu'une bande cinématographique. Pourtant, qui connaît ce rédacteur des CAHIERS ne peut pas manquer d'être frappé par les affinités qui l'unissent à Fritz Lang. Je me bornerai aujourd'hui aux seuls problèmes que posent les personnages du *Coup du Berger* dont aucun n'est sympathique à première vue : il y a tout d'abord l'amant, celui qui donne et ne comprend pas. Il constitue le postulat, puis tout s'organise autour de la jeune femme, Claire. Claire est à son amant ce que son mari est à elle-même. Les trois personnages n'existant que les uns par rapport aux autres et se justifiant par une sorte de correspondance morale. Il y a enfin l'autre, celle qui sanctionne le troc : on ignore son degré de roublardise, mais tout permet de supposer qu'à elle revient la responsabilité d'avoir fixé les *clauses* de ce marché de dupes. « *Les personnages ont perdu toute valeur individuelle, ne sont plus que des concepts humains, et, par conséquence, d'autant plus humains qu'ils sont moins individuels.* »

Cette phrase que Jacques Rivette destinait à Fritz Lang et à son *Invraisemblable Vérité* pourrait très bien être attribuée au *Coup du Berger.*

Chez l'auteur de *La Cinquième victime*, tout comme chez son disciple, on peut distinguer le même goût pour ces drames qui prennent leur essor au second degré. Ce n'est point le fait du hasard, si *Beyond a Reasonable Doubt* et le *Coup du Berger* sont des films à voir au moins deux fois, puisque leur dernière séquence donne un nouvel éclairage à l'affabulation initiale. On conçoit, dans ces conditions, que non seulement la mise en scène réclame une rigueur impeccable — tel est le cas ici — mais aussi que la direction d'acteurs se doit d'être inflexible. Or, Jacques Rivette a fignolé amoureusement ses personnages un tantinet crapules et ses partis pris de distribution quoique surprenants ne manquent jamais d'être fascinants : ainsi le choix d'Etienne Loinod, acteur non professionnel, et celui d'Anne Doat dont le si doux visage n'est pas sans nous rappeler les héroïnes les plus typiques d'Otto Preminger.

Présentement, notre ami vient d'achever le découpage d'un film dont le sujet, à mon avis, constitue une véritable méditation de l'actualité. Il ne tient qu'à un producteur que nous le voyions un jour, noir sur blanc et pourquoi pas, en couleur.

Claude de GIVRAY.

---

# FILMS SORTIS A PARIS DU 16 OCTOBRE AU 12 NOVEMBRE 1957

## 7 FILMS FRANÇAIS

*Amour de poche*, film de Pierre Kast. — Voir critique, dans notre prochain numéro.

*Casino de Paris*, film en Franscope et en Technicolor d'André Hunebelle, avec Gilbert Bécaud, Caterina Valente, Vittorio de Sica, Grégoire Aslan et les Blue Bell Girls. — Les 500 millions du devis dissimulent tant bien que mal la pauvreté d'inspiration. Claude Barma, metteur en scène de l'un des ballets, donne par comparaison, une idée de l'indigence d'Hunebelle.

*C'est arrivé à 36 chandelles*, film de Henri Diamant-Berger, avec Jane Sourza, Guy Bertil, Brigitte Barbier, Jacques Riberolles et les vedettes de l'émission « 36 chandelles ». — Guy Bertil et Brigitte Barbier : à suivre.

*Les Fanatiques*, film d'Alex Joffé. — Voir note de François Truffaut dans notre prochain numéro.

*Fumée blonde*, film de Robert Vernay, avec Sophie Desmarets, Darry Cowl, Paul Guers, Bernard Dhéran, Noël Roquevert, Suzanne Dehelly. — Petite comédie policière au rabais. Kirsanoff est mort : la relève est assurée.

*Isabelle a peur des hommes*, film en Dyaliscope de Jean Gourguet, avec Cathia Caro, Michel François, Roger Dumas, Gérard Fallec, Simone Paris, Robert Vattier. — Du sous, sous, sous... Marc Allégret. Les quatorze ans de Cathia Caro méritent mieux.

*Pot-Bouille*. — Voir note de François Truffaut dans ce numéro, page 58.

## 10 FILMS AMERICAINS

*A Day Of Fury* (*24 heures de terreur*), film en Technicolor de Harmon Jones, avec Dale Robertson, Mara Corday, Jack Mahoney. — Un bon shérif essaye de sauver une sympathique crapule. Médiocre histoire médiocrement tournée.

*A Face In The Crowd* (*Un homme dans la foule*). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 46.

*The Guns of Fort Petticoat* (*Le Fort de la dernière chance*), film en Technicolor, de George Marshall, avec Audie Murphy, Kathryn Grant, Hope Emerson, Jeff Donnell. — Western classique honnêtement mis en scène.

*Lure Of The Swamp* (*Le secret des eaux mortes*), film en Regalscope de Hubert Cornfield, avec Marshall Thompson, Willard Parker, Joan Vors, Jack Elam, Joan Lora. — Cornfield s'enlise doublement dans la tourbe d'une feue Série Noire et d'un Actors'Studio mal assimilé. Début bien peu prometteur.

*Mister Cory* (*L'extravagant Monsieur Cory*). — Voir note de Charles Bitsch dans notre prochain numéro.

*Pay The Devil* (*Le Salaire du diable*), film en CinémaScope de Jack Arnold, avec Orson Welles, Jeff Chandler, Colleen Miller, Barbara Lawrence. — Orson Welles, gonflé d'ennui, tire tristement sur son cigare.

*Spanish Affair* (*Flamenco*), film en Vista Vision et en Technicolor de Donald Siegel, avec Richard Kiley, Carmen Sevilla, Jose Guardiola, Jesus Tordesillas. — Légèrement meilleur sur l'écran que sur le principe.

*Star In The Dust* (*La corde est prête*), film en Technicolor de Charles Haas, avec John Agar, Mamie Van Doren, Richard Boone, Leif Erickson. — Plat western sur le traditionnel motif du lynchage.

*Twenty Million Miles To Earth* (*A des millions de kilomètres de la terre*), film de Nathan Juran, avec William Hopper, Joan Taylor, Frank Puglia, John Zaremba. — Ce titre est une escroquerie, puisque tout le film se passe en Italie. Le film aussi est une escroquerie, puisqu'il nous montre, une nouvelle fois, un brontosaure de carton luttant contre un éléphant de papier.

*The Unholy Wife* (*La femme et le rôdeur*), film en RKO scope et en Technicolor de John Farrow, avec Diana Dors, Rod Steiger, Tom Tryon, Beulah Bondi, Marie Windsor. — Cette histoire d'un crime parfait ne tient pas les promesses des cinq premières minutes. A toujours sonner deux fois, le facteur s'est usé les doigts.

## 3 FILMS ANGLAIS

*A King In New York* (*Un Roi à New York*). — Voir article de Jean Domarchi dans ce numéro, page 11.

*The Prince And The Showgirl* (*Le Prince et la danseuse*), film en Technicolor de Sir Laurence Olivier, avec Marilyn Monroe, Sybil Thorndike, Richard Wattis, Esmond Knight. — De cette incartade, Marilyn se tire heureusement les mains nettes. Laurence Olivier, qui lui donne correctement la réplique, montre la même inaptitude à faire du bon cinéma avec du mauvais théâtre qu'avec du bon.

*The Steel Bayonet* (*Le commando sacrifié*), film en Megascope, de Michael Carreras, avec Leo Genn, Kieron Moore, Michael Medwin, Robert Brown, Michael Ripper. — Le film de guerre est, après la comédie « humoristique », la seconde plaie d'Albion.

## 1 FILM ITALIEN

*Le Notti di Cabiria* (*Les Nuits de Cabiria*). — Voir article d'André Bazin dans notre numéro 76.

## 1 FILM SUEDOIS

*Gyclarnas Afton* (*La nuit des forains*). — Voir critique d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 48.

## 1 FILM JAPONAIS

*Akasen Chitai* (*La rue de la honte*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 50.

## 1 FILM MEXICAIN

*Toro*. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 55.

## 1 FILM AUTRICHIEN

*Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Monsieur Puntila et son valet Matti*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 52.

## 1 FILM ALLEMAND

*Das Mädchen aus dem Urwald* (*Liane la sauvageonne*), film en Agfacolor de Eduard Von Borsody, avec Marion Michaël, Hardy Kruger, Rudolf Forster, Peter Mosbacher. — Même passé à l'envers, ce film ne s'agrémenterait que d'un strip-tease final très ordinaire. Chaque mètre de pellicule est une occasion d'humour et d'érotisme perdue.

---




*La gaieté était de rigueur dans les Salons des « COIFFEURS INSPIRES », 130, Faubourg-Saint-Honoré, à Paris, où Luis Mariano baptise les coiffures sous les regards amusés de Léonardo et du Directeur des Salons, M. Albert.*



**CAHIERS DU CINÉMA**
*Revue mensuelle du cinéma*
*— et du télé-cinéma —*
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN,
J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•



•

Prix du numéro : 250 Frs
Abonnement 6 numéros :
France, Union Française ............ 1.375 Frs
Etranger ........................... 1.800 Frs
Abonnement 12 numéros :
France, Union Française ............ 2.750 Frs
Etranger ........................... 3.600 Frs
*Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs*

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.



*Le Gérant :* J. DONIOL-VALCROZE
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1957

# ARTS

## Spectacles

**L'hebdomadaire littéraire et artistique qui accorde la plus grande place au cinéma**